



Textele. Tipuri și prototipuri

Jean-Michel Adam

ȘTIINȚELE
LIMBAJULUI

A

ACADEMICA

INSTITUTUL EUROPEAN

220.074

BIBL. CENTR. UNIV.
"M. EMINESCU" IAȘI
M 220.074

Colecția

ACADEMICA

35

Seria

Științele limbajului

Această carte a fost editată cu sprijinul MINISTERULUI FRANCEZ AL AFACERILOR EXTERNE și AL AMBASADEI FRANȚEI ÎN ROMÂNIA.

Coordonatorul seriei *Științele limbajului* este SANDA-MARIA ARDELEANU.

Jean-Michel Adam este profesor de lingvistică franceză la Universitatea din Lausanne. Este autorul a numeroase studii și volume, dintre care cele mai importante sunt *Le Texte descriptif* (în colab. cu A. Petitjean), 1992 [*Textul descriptiv*, Institutul European, Iași, 2008]; *Le Texte narratif*, 1994; *L'Analyse des récits*, (în colab. cu F. Revaz), 1996 [*Analiza povestirii*, Institutul European, Iași, 1999]; *L'Argumentation publicitaire* (în colab. cu M. Bonhomme), 1997 [*Argumentarea publicitară*, Institutul European, Iași, 2005]; *Linguistique textuelle*, 1999 [*Lingvistica textuală*, Institutul European, Iași, 2008].

Jean-Michel Adam, *Les textes types et prototypes*, 4^e édition

© 2001, Éditions Nathan/HER

© 2009, Institutul European, pentru prezenta ediție în limba română

INSTITUTUL EUROPEAN, editură academică recunoscută de Consiliul Național al Cercetării Științifice din Învățământul Superior

Iași, str. Lascăr Catargi nr. 43, cod 700107, O.P.1, C.P. 161

tel. 0232/230800; tel./fax 0232/230197

euroedit@hotmail.com

http://www.euroinst.ro

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

ADAM, JEAN-MICHEL

Textele: tipuri și prototipuri / Jean-Michel Adam; trad.: Cristina Stanciu. - Iași:

Institutul European, 2009

Bibliogr.

ISBN 978-973-611-566-0

I. Stanciu, Cristina (trad.)

801.73

Potrivit Legii nr. 8/1996, a dreptului de autor, reproducerea (parțială sau totală) a prezentei cărți fără acordul Editurii constituie infracțiune și se pedepsește în conformitate cu aceasta.

Printed in ROMANIA

JEAN-MICHEL ADAM

528 564

Textele. Tipuri și prototipuri

Povestire, descriere, argumentație, explicație și dialog

Răspunsuri originale pentru analizele de texte: recunoașterea secvențelor

Traducere de Cristina Stanciu



INSTITUTUL EUROPEAN
2009

BCU IAS/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY



14 OCT 2009

Cuprins

Cuvânt înainte / 9

Notă asupra celei de-a patra ediții / 15

Introducere: pentru o nouă tipologie / 17

1. Tipuri elementare și eterogenități textuale / 17
2. Pentru ce fel de bază de tipologizare trebuie să optăm? / 21

Capitolul 1. Cadrul teoretic al unei tipologii secvențiale / 27

1. Eterogenitatea compozițională a enunțurilor / 27
2. Secvența: unul din planurile de organizare ale textualității / 28
3. Abordarea de ansamblu a structurii secvențiale a textelor / 37
4. Unitatea de bază: propoziția enunțată / 43
5. Structura compozițională a textelor / 52

Capitolul 2. Prototipul secvenței narative / 55

1. Criterii pentru o definiție a povestirii / 56
2. Pragmatica povestirii / 70
3. Analizele secvențiale / 75
 - 3.1. Albert Camus: complexitatea secvențială a unei scurte povestiri / 75
 - 3.2. Albert Cohen: povestea unui vorbăreț / 78
 - 3.3 Eterogenitatea compozițională a unei fabule de La Fontaine / 80
4. În loc de concluzie / 83
5. Exerciții de analiză secvențială / 85

Capitolul 3. Prototipul secvenței descriptive / 89

1. Istoria unei respingeri aproape generale / 89
2. De la enumerație la secvența descriptivă / 95
3. Cele patru proceduri descriptive (sau macro-operațiile) de bază ale prototipului / 100
 - 3.1. Procedura de ancorare: ancorarea, atribuirea

- și reformularea / 100
- 3.2. Procedura de actualizare / 104
- 3.3. Procedura de punere în relație / 107
- 3.4. Procedura de inserare prin sub-tematizare / 109
- 4. Text procedural sau descriere de acțiuni? / 111
- 5. Concluzie / 117
- 6. Exerciții de analiză secvențială / 118

Capitolul 4. Prototipul secvenței argumentative / 121

- 1. O schemă de susținere argumentativă a propozițiilor / 123
- 2. Schema inferențială, silogismul și entimema / 131
- 3. De la schema de susținere a propozițiilor la prototipul secvenței argumentative / 134
- 4. Analizele secvențiale / 138
 - 4.1. Respingerea și elipsa concluziei-teză nouă / 138
 - 4.2. Revenirea la un text publicitar: Mir Rose / 140
- 5. Exerciții de analiză secvențială / 145

Capitolul 5. Prototipul secvenței explicative / 149

- 1. Explicativ, expozitiv și informativ / 149
- 2. De la discursul explicativ la textul explicativ / 152
- 3. Prototipul secvenței explicative / 154
- 4. Probleme de eterogenitate / 161
- 5. Exerciții de analiză secvențială / 165

Capitolul 6. Prototipul secvenței dialogale / 169

- 1. De la dialogism la dialog / 169
- 2. De la conversație la dialog / 172
- 3. Organizarea secvențială a prototipului dialogal / 178
- 4. Înscrierea dialogului în povestire / 188
- 5. Exerciții de analiză secvențială / 193

Capitolul 7. Un exemplu de eterogenitate reglată: monologul narativ în teatrul clasic / 195

- 1. Teatrul și narațiunea / 195
 - 1.1. Textul teatral: gen narativ sau dramatic? / 195
 - 1.2. Povestirea în conversație (*Școala femeilor* II, 5) / 198
- 2. Abordarea monologului narativ clasic în dramaturgie / 202

- 2.1. Cele trei legi ale monologului narativ / 203
- 2.2. O povestire dintr-o expozițiune mai complexă: Vicleniile
lui Scapin I, 2 / 205
- 2.3. Formele de inserare a monologului narativ / 212
- 3. Monologul narativ: povestire și/sau ornament? / 216
 - 3.1. Câteva din aspectele artei oratorice în povestirile lui Rodrigue și ale
lui Teramen / 217
 - 3.2. Monologul lui Nero: text narativ sau
text liric (*Britannicus II*, 2)? / 221
- 4. Exerciții de analiză secvențială / 224

Concluzie / 225

Răspunsuri la exercițiile de analiză secvențială / 227

Referințe bibliografice / 243

Cuvânt înainte

Problematica tipurilor reprezintă, încă de la Russel, unul din punctele majore ale reflecției în logică, iar rolul său devine cu mult mai pregnant în ceea ce numim științele umane. În toate aceste cazuri, este vorba de o clasificare relativ intuitivă datorită căreia un sistem de afirmații devine posibil.

(Sumpf 1969: 46)

*Any native speaker of a language will in principle be able to make a distinction between a poem and a hand-book of mathematics, between an article in the news-paper and a questionnaire. This implies that he has the initial ability to differentiate the universe of texts and to recognize different types of texts. We shall argue at the same time that this competence must be a textual competence.**

(Van Dijk 1972: 297-298)

În ultimii ani, publicații francofone, precum numerele 56 și 62 din revista *Pratiques* (1987 și 1989), 74 din *Langue française* (1987) și 83 din *Études de linguistique comparée* (1991) au fost consacrate, în totalitate, tipologiilor de texte și discursuri sau tipurilor de texte. Seria revistelor și lucrărilor de sinteză despre argumentație, descriere, povestire, explicație și conversație s-a diversificat, demonstrându-se astfel progresul înregistrat de analizele parțiale ale acestor cinci importante forme preluate din tradiția retorică și din manualele de compoziție clasică.

În aria didacticii limbii franceze ca limbă maternă, străină sau secundară sau, mai mult, în domeniul literaturii (prin intermediul teoriei genurilor), încercările de stabilire a unor clasificări tipologice au părut, în general, lipsite de orice perspectivă, deoarece, de cele mai multe ori, lingviștii au manifestat o

*Orice locutor nativ va fi capabil, în mod normal, să facă deosebirea dintre un poem și un manual de matematică, dintre un articol din ziar și un chestionar. Acest lucru presupune faptul că locutorul deține capacitatea inițială de a face diferența între universurile textelor și de a recunoaște diferite tipuri de texte. Totodată, susținem că această competență trebuie să fie de natură textuală. (n. trad.)

anumită lipsă de încredere în abordarea tipologiilor textuale. J. Molino, de exemplu, prezintă limpede tendința radicală care pune în discuție însăși ideea de lingvistică a textului. Astfel, despre tipologia textelor, el afirmă:

„În ciuda numeroaselor cercetări consacrate acestei problematice, concluziile la care s-a ajuns nu sunt deloc încurajatoare: clasificările de care dispunem – cele care, de exemplu, fac distincția (cf. Werlich) între descriere, povestire, expunere, argumentație, explicație – nu sunt relevante și nu oferă decât un cadru teoretic vag, fără a oferi garanția unei omogenități sau a unei regularități, în timp ce clasificările ce tind să fie omogene, riguroase, monotipice și exhaustive riscă să se piardă în nenumărate ramificații care devin inutilizabile și nu garantează nimic. Acest fapt ne conduce la următoarea teză: nu este posibilă o teorie generală a discursului sau a textului. (1990: 161)

„Tipologia textelor este un domeniu care întodeauna mi s-a părut extrem de delicat și în care nu prea m-am aventurat”, notează, la rândul său, M. Charolles (1990: 9), recunoscând totuși că profesorii preocupați de analiza textelor, în special cele care au drept obiect de reflecție, în mod firesc, discursurile elevilor, mass-media, literatură, se văd de cele mai multe ori obligați să-și pună întrebări tocmai cu privire la clasificarea acestor texte și discursuri. B. Combettes, un alt specialist în lingvistica textuală, face, pe bună dreptate, distincția între cercetările ce par, în mod curios, să aibă drept unică finalitate tipologia și cele care „explicit sau implicit, nu consideră crearea unei tipologii un scop în sine, ci o văd mai degrabă ca pe o posibilitate de a pune în relație tipurile de texte cu « altceva », acest altceva fiind, în acest caz, domeniul lingvisticii” (1990: 14). Acesta este și obiectivul prezentei lucrări: tipologia expusă aici nu capătă sens decât într-un cadru teoretic mai amplu, dezvoltat în primul capitol și care apare descris mai pe larg în cartea noastră *Éléments de linguistique textuelle* (Mardaga, 1990).

Ipoteza existenței unui număr restrâns de tipuri secvențiale de bază – tipuri monogenerate, narativ, descriptiv, argumentativ și explicativ, precum și tipul poligerat, dialogal – are drept scop să teoretizeze, într-o manieră unificatoare, eterogenitatea compozițională a discursurilor. De asemenea, această ipoteză mai are drept finalitate, în spiritul citatului din J. Sumpf, ce apare ca moto, să ia în considerare o clasificare intuitivă și apropiată de judecățile spontane ale subiecților; plecând de la aceste judecăți, va fi posibilă dezvoltarea, în anumite condiții, a unui număr de aserțiuni teoretice. Opoziția povestire / non povestire, însușită de curând, pare a fi admisă de majoritatea subiecților vorbitori (nu mă pronunț asupra caracterului universal al acestei distincții, în pofida numeroaselor observații receptate din diversele spații culturale). Acceptată sau nu de către lingviști, așa cum se reflectă în ideile lui T. A. Van Dijk din citatul de debut (în termeni de competență lingvistică largită), clasificarea textelor face parte din activitățile cognitive spontane ale subiecților:

„Orice activitate intelectuală îl va determina pe cel care o practică să facă distincții și să identifice tipuri în cadrul obiectului supus analizei” (Dispaux 1984: 99). Într-o lucrare recentă și dintr-o perspectivă diferită, G. Kleiber reamintește: „clasificarea și categoriile sunt elemente fundamentale de organizare a experienței noastre, realizate de cele mai multe ori în mod intuitiv.” (1990: 13). În lipsa unor astfel de categorii, receptarea unor enunțuri produse ar fi probabil imposibilă: am fi copleșiți de diversitatea absolută, de impresia de haos pe care, cu siguranță, regularitățile sintactice nu ar reuși să o compenseze. Teza lingvistică a gradului ascendent de libertate, conform căreia dincolo de sintaxă nu ar mai exista nicio formă de organizare după anumite reguli, a compromis o perioadă mult prea îndelungată cercetările lingvistice. Influența științelor cognitive, lucrările despre „gramaticile nedefinite” (Kleiber și Riegel 1978, Sinaceur 1978) și despre caracterul modular al limbii au modificat peisajul lingvistic contemporan. Astăzi, a devenit o practică destul de curentă să admitem că lingvistul, cu sau fără voia lui, este obligat să se aventureze – bineînțeles, cu toate riscurile și erorile – într-o direcție trasată de conceptul text-discurs. În orice caz, așa cum notează M. Mahmoudian cu privire la ceea ce el însuși numește pericolul clasicismului: „Faptul că lingvistica structurală s-a rezumat doar la studiul frazei nu reiese neapărat din principiile teoretice pe care și le-a stabilit. De exemplu, definiția dată limbii de către Martinet nu implică nicidecum faptul că studiul lingvisticii ar trebui să se rezume doar la frază.” (1989: 221-222).

Cercetările asupra categoriilor umane, realizate în cadrul psihologiei cognitive și, mai ales, utilizate astăzi în domeniul semanticii lexicale, au influențat decisiv modalitatea de abordare a prezentei lucrări. Pentru a putea vorbi despre tipologie în lingvistica textului, era necesar, într-adevăr, să facem delimitarea clară între reflecție și idealul scientist al categoriilor guvernate de condiții necesare și suficiente. C. Vandeloise, în prezentarea numărului 53 al revistei *Communications*, rezumă maniera prin care se realizează această schimbare de perspectivă:

În loc să adapteze metodologia la natura obiectului său de studiu, se pare că lingvistica contemporană a postulat un obiect care să se potrivească metodelor sale, un postulat pe care studiul empiric al categorizării umane nu îl confirmă. Admițând că limbajul poate fi explicat mai degrabă prin tendințe, decât prin reguli absolute, semantica cognitivă renunță la exigențele științelor exacte, însă aspectele primordiale ale limbajului nu pot fi relevate în afara acestui tip de analiză. (1991: 4)

În ceea ce privește tratamentul cognitiv al textelor, numeroase cercetări oferă un model al procesului de înțelegere și de producție, făcându-se referire la scheme textuale prototipice, definite ca „reprezentări, elaborate progresiv de

* (< fr.) „grammaires floues”. (n. tr.)

către subiecți pe parcursul evoluției lor, ale proprietăților suprastructurale ale textelor canonice recunoscute în propriul spațiu cultural și adesea numite în limba respectivă” (Brassart 1991: 300). Stăpânirea acestor reprezentări schematice prototipice pare să aibă consecințe directe asupra stocajului de informații procesate în faza de înțelegere și asupra activității de căutare a blocurilor de informații prin strategii de anticipare. Dificultățile de înțelegere pe care le întâmpină subiecții începători sau nespecialiștii, atât în cazul textelor orale, cât și al celor scrise, s-ar putea explica, cel puțin în parte, prin necunoașterea schemelor textuale prototipice. S. Ehrlich (1985), de exemplu, explică diferențele dintre cititorii lenți și rapizi nu numai prin capacitățile inegale de decodare și/sau stăpânire a temei abordate în textul citit, ci și prin diferențele sensibile de construcție, guvernate de schemele textuale prototipice, a unei reprezentări organizate și ierarhizate a conținutului semantic al textului. Numeroase lucrări despre producția scrisă confirmă rolul unor astfel de scheme, ce se regăsesc în memoria de lungă durată, în activitățile de planificare și de revizuire. C. Bereiter și M. Scardamalia (1982 și 1987) arată că începătorii și nespecialiștii „nu dispun (încă) de aceste scheme și nu au reușit să transforme în automatisme un anumit număr de practici de «nivel minim» (de ordin grafic, ortografic, sintactic...). Ei trebuie să-și îndrepte o mare parte a atenției către rezolvarea acestor probleme de ordin micro-lingvistic, pe măsură ce acestea apar în înlănțuirea cuvintelor, în detrimentul compoziției de ansamblu, deoarece capacitatea de procesare a oricărui subiect este limitată și nicio compensație nu poate fi asigurată prin schemele textuale prototipice de care ei dispun într-o mică măsură sau nu dispun deloc. De aici, aspectul de text-colaj sau de text-aglomerare al producțiilor lor.” (Brassart 1990: 301).

Bineînțeles, orice încercare de clasificare ridică o serie de probleme. Cu atât mai mult atunci când cineva are pretenția să treacă produsul simbolic al practicilor discursive umane prin filtrul unui număr restrâns de categorii elementare. De aici decurge un sentiment de îndreptățită neîncredere sau, cel puțin, de prudență, care însă nu trebuie să ne împiedice să formulăm anumite ipoteze de lucru. Așa cum nota G. Dispaux: „O definiție care nu ridică niciodată probleme ar fi inutilă. Așa stau lucrurile și în cazul unei tipologii.” (1984: 102).

Fiind interesat de cele cinci tipuri elementare, am ales să plec de la categorii preexistente cultural, adică „învățate întâmplător și aplicate în calitatea lor de cunoștințe comune unui anumit grup, mai ales prin limbaj” (Dubois 1991: 11). Randamentul acestei ipoteze mi se pare suficient de interesant, încât să-mi asum riscul de a oferi aici o nouă versiune a tezelor pe care le susțin de vreo câțiva ani încoace. De la primele idei, foarte asemănătoare cu cele ale lui Egon Werlich (1975), și până la demonstrația prezentată în paginile ce urmează, evoluția este vizibilă, iar revizuirea anumitor ipoteze arată dinamica unei cercetări care este departe de a fi încheiată¹. În ceea ce privește tipologiile

¹ Pentru ca cititorul să-și formeze o idee despre aceste debateri, voi face trimitere atât la modul în care ipotezele mele sunt analizate de E. Roulet și R. Bouchard

lingvistice aflate în concurență, nu voi face trimitere decât la Werlich (1975), care adaugă la cele patru mari tipuri (*descriere, narațiune, expunere, argumentație*) *instrucția* sau *prescripția* (*text procedural* al lui Longacre), în timp ce De Beaugrande și Dressler (1981) privilegiază *descrierea, narațiunea și argumentația*, iar Bice Mortara Garavelli (1988) adaugă la cele cinci tipuri ale lui Werlich un tip *optativ* (actualizat prin expresiile urărilor, blestemelor, cântecelor, formulelor magice, incantațiilor, rugăciunilor, satirelor). În aceste trei cazuri, doar textele monogerate sunt luate în considerare, pe când dialogul este exclus de la sine.

Confruntat fiind cu eterogenitatea oricărui discurs și ținând cont de stadiul actual al cunoștințelor din acest domeniu, nu am intenția să închei o dată pentru totdeauna dezbaterile în curs, propunând o tipologie în plus sau TIPOLOGIA definitivă. Sper doar să pot contribui la o clarificare a câtorva din problemele apărute în domeniul teoriei lingvisticii și, mai stringent, în reflecția didactică. Căci, așa cum nota J.-C. Milner în *L'Amour de la langue*: „Oricât de dezinteresat ar vrea să fie cercetătorul, Școala depinde în mare măsură de el și, în consecință, îi va cere o dare de seamă” (1979: 115). Dacă Școala mai are nevoie astăzi de specialistul în lingvistică – la modul general, cel puțin –, aceasta se datorează în mare parte renunțării la acele iluzii nemăsurate sau la acele orizonturi de așteptare care au condus la disputele din perioada anilor 1960-70. Se știe că lingvistica nu va revoluționa niciodată predarea limbilor, fie ele maternă sau străine, se știe că cercetările noastre nu presupun neapărat prezentarea unor garanții ideale ca în științele „dure”, că ele nu sunt imediat aplicabile, că este nevoie ca ele să fie regândite. În cadrul specific al didacticii și al educației, cele câteva observații ce urmează a fi prezentate aici nu trebuie deci luate în considerare decât ca o stare actuală a cercetărilor din lingvistica textuală. Și, citându-l din nou pe J.-C. Milner: „Cunoașterea limbii, chiar dacă dezvoltată în cadru științific, nu poate fi valorificată decât în scopul unei raționalizări a pedagogiei” (1978: 115). Dacă reflecția noastră ne va conduce către o anumită sistematizare a demersurilor făcute de către specialiștii în didactică sau pedagogie, aceasta înseamnă că obiectivele lucrării au fost pe deplin atinse².

în numărul 83 din *Études de linguistique appliquée* (1991), de T. Virtanen și B. Warvik (1987) sau J.-J. Richer (1991), cât și, mai pe larg, la sintezele lui J.-L. Chiss (1987), A. Petitjean (1989), B. Schneuwly (1987) și H. Isenberg (1987).

² Paginile ce urmează sunt datorate, în mare parte, celor care au dezbătut ipotezele mele de lucru: mai întâi lui Jean-Paul Bronckart, Sylvie Durrer, Françoise Revaz și Eddy Roulet, mai apoi atenților mei cititori precum Jean-Jacques Richer și Dominique Guy Brassart, prietenilor mei André Petitjean și Jean-Louis Chiss împreună cu care, inițial, avusesem în proiect publicarea unei lucrări care să reprezinte, de asemenea, o sinteză a tipologiilor actuale.

Notă asupra celei de-a patra ediții

În ciuda celor afirmate în ultima parte a cuvântului înainte, nu mă gândeam, în 1992, că teoriile din prezentul studiu vor cunoaște succesul în asemenea măsură încât vor fi aplicate chiar și în manualele pentru învățarea limbii franceze, avizate de către minister. Din păcate, deși de cele mai multe ori a fost reținută doar ipoteza (proto)tipurilor de secvențe, aceasta a fost, în general, modificată în structura sa (tipul dialogal fiind în mod aproape sistematic înlocuit cu cel instrucțional-injonctiv) și rareori raportată la însăși rațiunea sa de a fi: contestarea tipologiilor de texte și punerea în discuție a gramaticilor de text. Luat deseori în sensul propriu, titlul, voit problematic, al acestei lucrări continuă să fie considerat, prin conținutul său, drept un exemplu de tipologie textuală. Este adevărat că, publicând în aceeași colecție cărțile *Textul descriptiv* (*Le Texte descriptif*) și *Textul narativ* (*Le Texte narratif*), din cauza singularului din titluri, am întreținut o nedorită ambiguitate. Așa cum precizez în ediția din 1994 a acestei din urmă lucrări, era de preferat să le numesc: *Textul (Textele) narativ(e)* și *descriptiv(e)* pentru a sublinia atât varietatea infinită a formelor în care un text poate fi pus, cât și, în mod concomitent și aproape contradictoriu, regularitățile lor specifice.

În scopul de a clarifica această dezbateră, am publicat, în 1999, o lucrare despre singurele tipologii de supra-nivel care, în opinia mea, ar putea fi admise: genurile de discurs. Voi face deci trimitere la capitolul 3 „Tipuri de texte sau genuri de discurs”, din *Linguistique textuelle. Des genres de discours aux textes* pentru a aduce o clarificare asupra raporturilor dintre *gen*, *text* și *secvență*. Întregul capitol 2 „De la frază la text(e)” vine cu o completare și o revizuire a teoriei nivelurilor de organizare, schițată doar în capitolul 1. În schimb, în capitolul 7, consacrat genului monologului narativ din teatrul clasic, sunt introduse întocmai toate teoriile din *Linguistique textuelle*.

Capitolele 2-6 ale prezentului studiu trebuie acum considerate ca o completare a paginilor 65-68 din capitolul 2 din *Linguistique textuelle*. Am speranța că lectura acestor două lucrări, care se completează reciproc, va conduce, grație expunerii unei teorii de ansamblu, la crearea unor baze mai solide de reflecție.

Introducere: pentru o nouă tipologie

Două teorii cu funcție explicativă care rivalizează între ele nu au ca obiect fenomene diferite, [...] ci aduc explicații diferite în privința aceluiași fapt. Criteriul de eligibilitate al unei teorii depinde în mare măsură de amploarea și de varietatea fenomenelor pe care explicațiile, grupate în cadrul aceleiași tip, le pot subordona: o teorie este superioară alteia deoarece deține o putere de explicație mai mare.

(Kahn 1988: 45)

1. Tipuri elementare și eterogenități textuale

Primul lingvist care a pledat deschis pentru necesitatea unor clasificări tipologice este, cu siguranță, Mihail Bahtin; acesta își situează teoria la confluența sociologiei cu filologia, lingvistica și literatura. Cu privire la formele concrete ale discursului care depind de raporturile de producere și de structura socio-politică, Bahtin și Voloșinov notează: „*Tipologia* acestor forme este una din problemele vitale ale marxismului. [...] Fiecare epocă și fiecare grup social deține propriul repertoriu de forme de discurs în comunicarea socio-ideologică” (1977: 40). În „Problema textului”, poziția exprimată de Bahtin este, din perspectiva teoriei noastre, extrem de interesantă:

Formele de limbă și formele tipurilor de enunțuri, adică genurile discursului, intră împreună în experiența și în conștiința noastră, fără ca această strânsă legătură să fie vreodată ruptă. A învăța să vorbim înseamnă a învăța să structurăm enunțuri (pentru că vorbim prin enunțuri și nu prin propoziții izolate sau, cu atât mai puțin, prin cuvinte izolate). Vorbirea noastră este organizată, în aceeași măsură, de genurile discursului și de formele gramaticale (sintactice). (1984: 285)

Originalitatea gândirii lingvistului rus constă în faptul că el extinde limitele competenței lingvistice a subiecților dincolo de frază, în direcția „tipurilor relativ stabile de enunțuri” (1984: 266) și a ceea ce el numește, în altă

parte, „sintaxa marilor mase verbale” (1978: 59), aceste „mari ansambluri verbale: enunțuri lungi, produse în viața cotidiană, dialoguri, discursuri, tratate, romane” (*ibid.*). În afara faptului că nu separă codul scris de cel oral, Bahtin consideră producția și interpretarea ca fiind simultane:

Învățăm să introducem propria noastră vorbire în tiparele formelor genului și, auzind vorbirea celui alt, putem cu ușurință, de la primul cuvânt, să anticipăm care este genul, să ghicim volumul (întinderea aproximativă a unui tot discursiv), structura compozițională dată, să prevedem finalul, altfel spus, încă de la început, suntem receptivi la acest tot discursiv care, ulterior, se diferențiază în procesul vorbirii. Dacă nu ar exista și nu am stăpâni genurile discursului și ar trebui să le realizăm noi pentru prima dată în procesul vorbirii, să construim fiecare dintre enunțuri, schimbul verbal ar fi aproape imposibil. (1984: 285)

Cu toate că nu ezită să vorbească despre tipuri (relativ) stabile de enunțuri, Bahtin insistă asupra caracterului extrem de fluctuant și asupra diversității replicilor scurte ale dialogului de zi cu zi, ale povestirii obișnuite, ale scrisorii, pe care le consideră ca fiind genuri elementare ale discursului cotidian:

Locutorul primește deci, în afară de formele prescriptive ale limbii comune (componentele și structurile gramaticale), formele, nu mai puțin prescriptive pentru el, ale enunțului, adică ale genurilor de discurs – pentru o înțelegere reciprocă între locutori, acestea din urmă sunt tot atât de indispensabile precum formele de limbă. Genurile discursului, în comparație cu formele de limbă, sunt cu mult mai variabile și mai adaptabile însă, pentru vorbitor au în egală măsură valoare normativă: nu el este cel ce le creează ci, dimpotrivă, acestea reprezintă un dat. De aceea enunțul, în singularitatea sa și în pofida specificului individual și creativ, nu ar putea fi considerat drept o combinație absolut liberă a formelor de limbă. (1984: 287)

Dincolo de anumite ezitări terminologice și de caracterul cu precădere programatic al scrierilor lingvistului rus, se profilează totuși două ipoteze lingvistice esențiale. Cea dintâi se raportează la tipurile relativ stabile de enunțuri pe care acesta le desemnează ca fiind genurile „primare” ale discursului, prezente atât în genurile literare (genuri „secundare” prin excelență), cât și în enunțurile preluate din cotidian. Ipoteza bahtiană a „genurilor discursului”, anterioare – ca și limba – literaturii, pe care o depășesc prin generalitate, are meritul de a construi complexitatea formelor mai elaborate, pe baza unui număr de forme elementare pe care trebuie, probabil, să le considerăm ca fiind prototipice. Cu alte cuvinte, tipurile relativ stabile de enunțuri de bază pot genera infinite combinații și transformări din genurile „secundare”. Astfel, structura elementară a secvenței narative se află la baza epopeii, a fabulei, a majorității romanelor, a textelor narative din teatrul clasic, cu expozițiune și

deznodământ, dar și a reportajului și a faptului divers jurnalistic, a povestirii orale sau a anecdotei cotidiene. Capitolele ce urmează vor fi consacrate unei astfel de ipoteze asupra unităților minimale de compoziție textuală, forme fundamentale ale limbajului elementar, deplasând analiza lui Bahtin din câmpul socio-lingvistic al genurilor discursive, în direcția celui lingvistic – mai restrâns – al textualității.

Cea de-a doua ipoteză esențială a lui Bahtin se referă la relațiile unităților (frazе sau propoziții) cu acel „întreg al enunțului finit”, cu organizarea sa compozițională:

Toate enunțurile noastre dispun de o formă-tip, relativ stabilă, de structurare a unui tot. (1984: 284) Atunci când alegem un anume tip de propoziție, nu alegem doar o propoziție dată, în funcție de ceea ce vrem să exprimăm cu ajutorul acestei propoziții, ci selecționăm un tip de propoziție în funcție de întregul enunț finit care se prezintă imaginarii noastre lingvistice și care ne determină opinia. Ideea pe care o avem despre forma acestui enunț, adică a unui gen precis al discursului, ne ghidează în procesul nostru discursiv. (1984: 288)

Cu toate că Bahtin nu explică nicăieri – din câte cunoaștem – cum se articulează contextul socio-politic și alegerea unei organizări compoziționale, lingvistica contemporană cu greu poate evita întrebarea: care sunt limitele autonomiei limbii (reguli fonetice, lexicale, morfologice, sintactice, semantico-logice de bază)? Care este partea supradeterminării sistemului prin punerea în *text* sau *discurs*? Înlănțuirea cuvintelor este determinată doar de reguli fondate în cadrul limbii sau depinde mai ales de constrângerile interacțiunii? Roman Jakobson a insistat de multe ori asupra principiului structural al determinării părților prin întreg și al întregului prin părți. Problema autonomiei relative a părților (timpuri verbale, reguli de acord, etc.) nu trebuie neglijată: păstrând valori relativ autonome, aceste categorii ale unei limbi date suportă diferite modificări și specificări în *cotext*, pe de o parte, și în *context*, pe de altă parte¹. Michel Foucault își exprimă clar poziția în *Arheologia cunoașterii*:

...Nu vorbim despre aceeași sintaxă sau același vocabular într-un text scris sau într-o conversație, într-un jurnal sau într-o carte, într-o scrisoare sau pe un afiș; mai mult, există șiruri de cuvinte care formează fraze cât se poate de bine individualizate și perfect acceptabile dacă apar în titlurile de primă pagină ale

¹ Dacă prin *context* se înțelege luarea în considerare a condițiilor de producție, a situației socio-discursive, *cotextul*, în schimb, nu desemnează decât vecinătatea lingvistică imediată: enunțurile care precedă și/sau urmează enunțul respectiv.

unui ziar, dar care, totuși, în cursul unei conversații, nu ar putea nicio clipă să treacă drept o frază cu sens. (1969: 133)*

Revenind acum la aria lingvisticii propriu-zise, M.A.K. Halliday și R. Hasan, într-o lucrare clasică de lingvistică textuală (*Cohesion in English*), nu ezită să vorbească de „macro-structuri” care fac din fiecare text un text de „natură specifică – conversația, povestirea, cântecul, corespondența comercială etc.” (1976: 324). În opinia acestora, fiecare tip de text are propria sa structură discursivă, înțelegând prin aceasta structura globală „inerentă noțiunilor de povestire, rugăciune, baladă, corespondență oficială, sonet...” (1976: 326-327). Câțiva ani mai târziu, în cadrul teoriei sale despre text, T.A. Van Dijk (1978, 1981 a și b, 1984) vorbește mai degrabă de „suprastructuri”, rezervând noțiunea semantică de „macrostructură” temei sau topicului global al unui enunț: „Suprastructurile sunt structuri globale care se aseamănă unei scheme. Spre deosebire de macrostructuri, ele nu determină un «conținut» global, ci mai degrabă «forma» globală a unui discurs. Această formă este definită, precum în sintaxă, în termeni de categorii schematice” (1981a: 26). În acest fel, problematica tipologiilor a sfârșit prin a fi introdusă în analiza suprastructurilor textuale pe care le redefinim aici ca scheme prototipice de mai mică întindere, făcându-se astfel distincția dintre dimensiune textuală și dimensiune secvențială.

Din punct de vedere cognitiv, se admite astăzi că nu numai schemele prototipice țin cont de toate aspectele privind înțelegerea și producția de texte. În cadrul acestor două operații, utilizăm numeroase cunoștințe (cunoștințe pragmatice, cunoștințe despre lumi reprezentate etc.). Diversitatea cunoștințelor implicate nu trebuie să descurajeze cercetarea, dimpotrivă, ea trebuie să stimuleze o concepție sistemică a proceselor, ceea ce ar permite punerea bazelor unor lucrări despre diferitele sisteme sau module avute în vedere. În procesele pe care le presupun, în egală măsură, înțelegerea și producția, cunoașterea schemelor prototipice oferă, atât interpretanților, cât și producătorilor, un ansamblu de strategii de rezolvare a problemelor specifice. Așa cum notează W. Kintsch, referindu-se la lectură, schemele prototipice dirijează și controlează strategiile de înțelegere: „cu siguranță este posibil să renunțăm la aceste strategii, însă capacitatea de a folosi strategii organizatorice specifice poate veni în mod considerabil în sprijinul cititorului” (1982: 96).

Trecerea de la o teorie a suprastructurilor la o ipoteză despre structura secvențială a textelor și despre prototipurile de scheme secvențiale de bază reprezintă obiectul prezentei lucrări. Este vorba despre o încercare de explicare

* Michel Foucault, *Arheologia cunoașterii*, ed. Univers, București, 1999, traducere Bogdan Ghiu, p. 124. (n.tr.).

a unui anumit număr de fapte ce țin de textualitate. Dacă și alte abordări sunt, cu siguranță, posibile, relevanța modelului propus aici trebuie să fie evaluată în termeni de implicații ale teoriei verificabile. Controlul experimental al unei teorii explicative nu poate fi decât indirect. Așa cum se subliniază în citatul din P. Kahn, apărut în preambulul acestei introduceri, o teorie nu este superioară celorlalte, cu care intră în concurență, decât dacă ține seama, într-o manieră unificatoare, de un număr cât mai mare și mai variat de fenomene.

2. Pentru ce fel de bază de tipologizare trebuie să optăm?

Anumite ipoteze tipologice pot fi formulate plecând de la perspective extrem de diverse. Relevanța, limitele și interesul unei tipologii lingvistice trebuie să fie evaluate într-un cadru teoretic de ansamblu. Pentru a conferi abordării lingvistice contururi bine definite, este bine să delimităm reflecția de excesul de clasificări eterogene. În acest scop, propun să facem distincția între conceptele de TEXT și de DISCURS, plecând de la faptul că practicile discursive – despre care vorbește mai ales Bahtin – sunt forme elaborate și obiecte pluridisciplinare prin excelență. Putem vorbi, în acest caz, despre formațiuni discursive, religioase, jurnalistice, politice sau literare în cadrul cărora sunt produse *genurile de discurs* religioase ca, de exemplu, rugăciunea, jurământul, hagiografia, parabola; *genurile discursului jurnalist* ca faptul divers, reportajul, editorialul, depeșa; *genurile discursului literar* despre care trebuie să notăm că „alături de marile genuri ca tragedia epistola, epopeea, relativ stabile într-o cultură bine definită, există unele care sunt mai constrânse și supuse unor importante variații istorice: vodevilul, egloga, romanul de curte” (Maingueneau 1990: 133). Aceasta înseamnă că, în afară de formele elementare de secvențializare despre care voi discuta aici, codificări sociale – generice – se manifestă în cadrul oricărui tip de comunicare verbală (Rastier, 1989: 37), codificări care oricum nu țin de o teoretizare strict lingvistică și pe care mă văd obligat, din această cauză, să o las pentru un timp la o parte. Cu toate că lingvistica textuală operează acum o separare provizorie a producției de enunțuri de condițiile socio-istorice, ea nu este fundamentată totuși pe o iluzorie concepție autonomistă a studiului limbajului. Cercetările asupra categorizărilor umane creează o punte de legătură între cunoașterea lumii și cunoașterea lingvistică. Or, în cunoașterea lumii textelor, subiecții utilizează categorii de care trebuie neapărat să ținem seama. Prezenta lucrare apare astfel ca o reflecție asupra unor categorii care se află la baza oricărei construcții textuale.

Operând distincția dintre *enunț* și *text*, subliniez de fapt existența a două tipuri de abordări privind problematica textuală și a două axe de teoretizare (pe care încerc să le separ în două momente distincte ale studiului nostru). Un *enunț* – „text”, în sensul unui obiect material oral sau scris, a unui obiect empiric –

care poate fi observat și descris, nu reprezintă *textul*, obiect abstract construit prin definiție și care trebuie considerat în cadrul unei teorii (explicative) a structurii sale compoziționale. Această definiție a TEXTULUI, ca obiect abstract, opus DISCURSULUI, este admisă, astăzi, de către majoritatea lingviștilor. Astfel, C. Fuchs, întocmai lui D. Slakta, definește discursul după cum urmează: obiect *concret*, produs într-o anumită situație, ca efect al unei rețele complexe de determinări extralingvistice (sociale, ideologice)” (1985: 22).

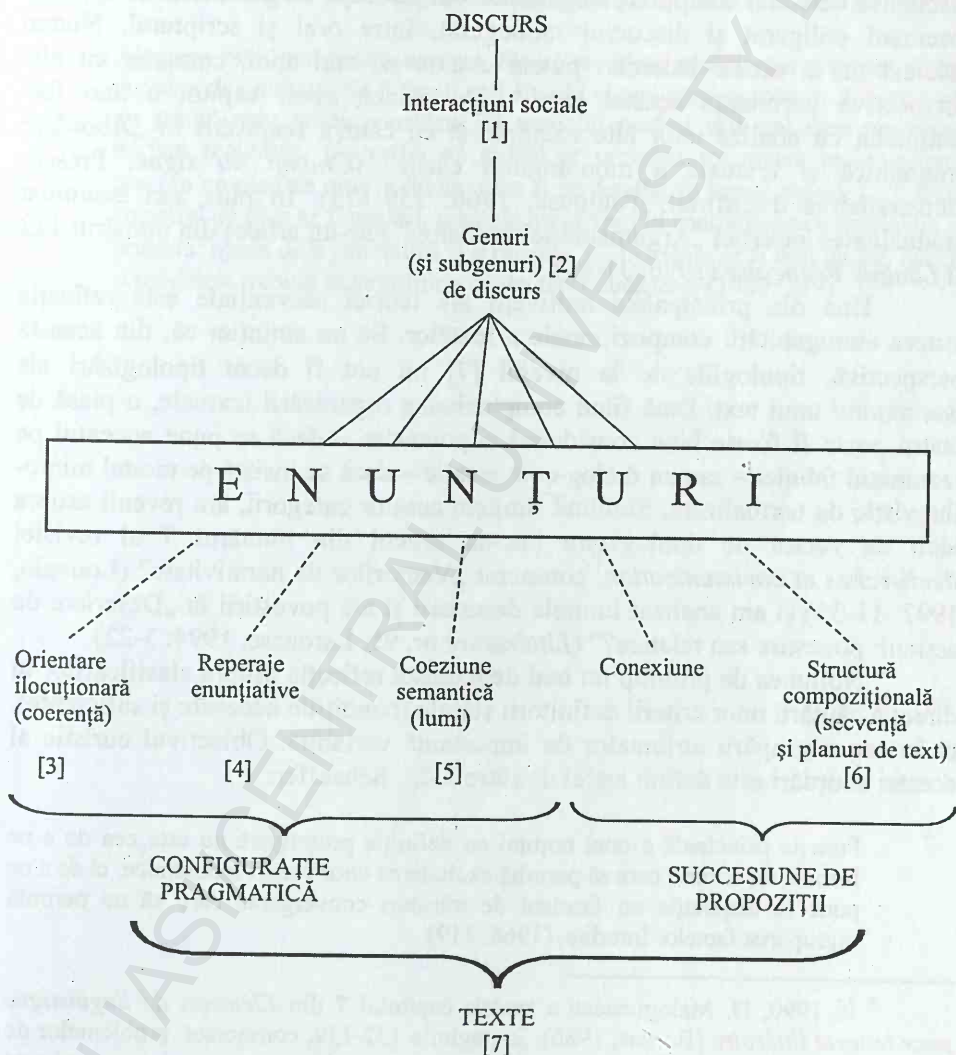
Textul este un obiect de studiu atât de dificil de delimitat încât, din punct de vedere metodologic, este absolut necesar să operăm o selecție. Putem lăsa la o parte, pentru moment, dimensiunea propriu-zis discursivă a faptelor de limbă, fără a postula însă o autonomie fictivă a producțiilor de limbaj: este vorba doar de a arăta un punct de vedere, limitat provizoriu la un anumit număr de fenomene, punct de vedere adoptat doar în măsura în care ne va ajuta să evidențiem aspectele fundamentale ale punerii în discurs, ceea ce ne va permite să reluăm o tradiție retorică cam prea devreme abandonată de moda structuralistă, fondată pe postulate autonome.

Pe parcursul acestei lucrări se conturează obiectivul major, acela de a analiza, din punct de vedere lingvistic, natura compozițională, profund eterogenă, a oricărei producții de limbaj. Tocmai această eterogenitate se află la baza respingerii demersurilor tipologice. Complexitatea textuală poate fi observată și abordată din perspectivă tipologică, cu singura condiție de a adopta un punct de vedere modular. Tipologiile enunțiative, reținute cel mai adesea de către lingviști (Benveniste, 1966, Weinrich 1973, Simonin-Grumbach 1975) sunt cu siguranță pertinente la un nivel foarte precis de definire a textualității și nu voi considera tipologia secvențială expusă aici decât un punct de vedere parțial asupra unui obiect eterogen. Modulele enunțiativ și secvențial sunt complementare și niciunul nu constituie, în sine, baza unei tipologii susceptibile de a ține seama, în întregime, de toate aspectele textualității și de toate tipurile de texte. Acest caracter modular este, cu siguranță, responsabil de faptul că nu vom putea desemna, pentru fiecare tip de secvență, o distribuție foarte strictă a mărcilor morfo-sintactice.

Schema 1 arată posibilele ancorări ale unui anumit număr de tipologii sau baze de tipologizare. Semnalez pe scurt șapte dintre acestea, situându-mi demonstrația doar la nivelul al șaselea.

La [1] stabilesc tipologiile discursivo-situaționale ale lui Bahtin-Voloșinov și la [2] tipologiile genurilor (literare și/sau sociale). La aceste tipologii cu specific prea puțin lingvistic pot fi adăugate tipologii îndreptate spre funcțiile limbii și actele de vorbire [3], cât și tipologii fundamentate pe probleme de tematică și care iau în considerare opoziția dintre ficțiune și non-ficțiune [5]. Altele, mai apropiate de nivelul lingvistic, pot fi fondate pe probleme enunțiative [4] sau secvențiale [6]. Reflecțiile tipologice situate la [7] îmi par o încercare mult prea ambițioasă și lipsită de relevanță, datorită

eterogenității compoziționale despre care s-a discutat mai devreme. Situatrea unei analize tipologice la [1] și la [2] mi se pare, de asemenea, la fel de ambițioasă și dificil de demonstrat din punctul de vedere lingvistic pe care am încercat să-l abordez aici. Taxinomiile actelor ilocuționare [3] (ale lui Searle, Austin și succesorii lor) sunt, în unele locuri, dublate de tipologii și mai aproximative de genul: „a nara”, „a informa”, „a descrie”, la Mallarmé, sau, mai mult, „a povesti”, „a explica”, „a informa”, la Sartre.



Schema 1: Bazele de tipologizare

După un prim capitol care prezintă cadrul teoriei secvențiale, capitolele 2 și 5 sunt consacrate formelor monogerate (povestire, descriere, argumentație, explicație), iar capitolul 6 are o formă compozițională poligerată (dialog). În ceea ce privește capitolul 7, acesta are drept obiectiv ilustrarea modului de inserție a secvențelor narative într-un gen dialogal prin excelență: teatrul. Am ales să vorbesc despre teatrul clasic pentru a arăta ce este un gen narativ și pentru a explica prezența capitolelor precedente: o repertoriere a practicilor discursive cele mai complexe, alegând, cu bună știință, un gen literar situat între discursul poligerat și discursul monogera, între oral și scriptural. Numai plecând de la aceste încercări putem evalua și, mai apoi, compara cu alte perspective relevanța acestei teorii². De atunci, acest capitol a mai fost completat cu analiza unor alte exemple și cu câteva reajustări în „Abordare pragmatică și textuală a monologului clasic” (*Champ du signe*, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, 1966: 159-173). În plus, am examinat gradualitatea inserției „Argumentației în dialog” într-un articol din numărul 112 al *Langue Française* (1996: 31-43).

Una din principalele motivații ale teoriei secvențiale este reflecția asupra eterogenității compoziționale a textelor. Să ne amintim că, din această perspectivă, tipologiile de la nivelul [7] nu pot fi decât tipologizări ale *dominantei* unui text. Dată fiind complexitatea organizării textuale, o piesă de teatru poate fi foarte bine considerată o povestire – dacă se pune accentul pe rezumatul fabulei – sau un dialog-conversație – dacă se insistă pe modul micro-lingvistic de textualizare. Studiind limitele acestor categorii, am revenit asupra ideii de vector de tipologizare într-un articol din numărul 7 al revistei *Recherches et communication*, consacrat „Vectorilor de narativitate” (Louvain, 1997: 11-35) și am analizat limitele descrierii și ale povestirii în „Descriere de acțiuni: povestire sau relatare?” (*Littérature* nr. 95, Larousse, 1994: 3-22).

Noțiunea de prototip nu mai deplasează reflecția asupra clasificărilor în direcția căutării unor criterii definitorii stabile (condițiile necesare și suficiente), ci în cea a grupării atributelor de importanță variabilă. Obiectivul euristic al acestei abordări este definit astfel de către J.-M. Schaeffer:

Funcția principală a unei noțiuni cu definiție prototipică nu este cea de a ne furniza un criteriu care să permită excluderea unor cazuri îndoielnice, ci de a ne pune la dispoziție un fascicul de trăsături convergente care să ne permită regrouparea faptelor înrudite. (1966: 119)

² În 1990, D. Maingueneau a rescris capitolul 7 din *Éléments de linguistique pour le texte littéraire* (Bordas, 1986). În paginile 132-139, consacrate problemelor de tipologie, de eterogenitate a textului și de organizare ierarhică a secvenței, apar, aplicate pe un text dintr-o fabulă a lui La Fontaine și un discurs al lui V. Hugo, ipotezele pe care le-am expus încă din 1987 și pe care le reiau aici, definindu-le și recurând la anumite corecturi.

Acceptându-se o reflecție în cadrul unei logici a lui *mai mult sau mai puțin* și nu în cea a lui *totul sau nimic*, evitându-se confundarea prototipului cu realizarea textuală, putem începe prin a explica faptul că o secvență, în funcție de gradul de apropiere sau de depărtare față de prototipul noțional de referință, nu este decât o *exemplificare* narativă, descriptivă, argumentativă sau explicativă, mai mult sau mai puțin *tipică*. Modelul teoretic al eterogenității compoziționale a textelor expuse aici nu are, bineînțeles, decât o relevanță limitată, de care de altfel amintește și James Gleick:

Alegerea este întotdeauna aceeași. Fie vă creați un model, mai complex și mai aproape de realitate, fie îl faceți mai simplu și mai ușor de mânuit. Doar un om de știință naiv poate considera că modelul perfect este cel care reprezintă perfect realitatea. Un astfel de model ar prezenta tot atâtea inconveniente precum un plan de oraș la fel de mare și de detaliat ca însuși orașul. [...]. Dacă un astfel de plan ar fi posibil, precizia lui ar veni în contradicție cu destinația sa primară: aceea de a generaliza și a rezuma. [...] Oricare ar fi funcția lor, hărțile și modelele trebuie să simplifice lumea reproducând-o. (1989: 349)

Capitolul 1

Cadrul teoretic al unei tipologii secvențiale

Pentru a putea observa ceva, trebuie să știi ce să privești. Astfel, o descriere nu este posibilă decât într-un cadru teoretic prealabil, iar acesta nu devine eficient decât cu condiția să fie explicitat.

(Borel, Grize, Miéville 1983: 220)

1. Eterogenitatea compozițională a enunțurilor

În raport cu perspectivele discursive posibile, trebuie să situăm acum cadrul și limitele unei abordări lingvistice și textuale. Ceva mai devreme am afirmat că a vorbi despre „tipologia textelor” este ceva ipotetic. Scepticii sunt, în general, descurajați de faptul că fiecare text este o realitate mult prea eterogenă pentru a putea fi închis în limitele unei definiții stricte. Putem, într-adevăr, să afirmăm că formele narative sunt cel puțin la fel de variate ca cele argumentative. Cât despre descriere, aceasta se prezintă foarte rar în situație de autonomie; ea este de cele mai multe ori doar un episod într-un text narativ sau explicativ. La fel, o povestire poate reprezenta doar un episod într-o argumentație, o explicație sau o conversație și nu există povestire fără un minimum de descriere.

Așa cum am văzut mai sus, mă ghidez după unul din principiile lui Bahtin:

A învăța să vorbești înseamnă a structura enunțuri (pentru că vorbim prin enunțuri și nu prin propoziții izolate și cu atât mai puțin, bineînțeles, prin cuvinte izolate). Genurile discursului ne organizează vorbirea în aceeași măsură în care aceasta este organizată de formele gramaticale (sintactice). (1984: 285)

Considerând aceste genuri de discurs ca fiind tipuri relativ stabile de enunțuri, Bahtin insistă asupra caracterului variabil și adaptabil al genurilor de

discurs care nu se traduce, pentru subiectul vorbitor, printr-o inspirație aleatorie și anarhică: „Enunțul, în singularitatea sa, în ciuda caracterului său individual și creativ, nu ar putea fi considerat drept o combinație absolut independentă de formele de limbă” (1984: 287). La o privire mai detaliată, putem afirma că, într-un mod extrem de complex, competența lingvistică a subiecților este reglată de un fascicul de constrângeri: locale și globale, textuale și discursive.

1. Constrângerile discursive (cele ale genurilor) – localizate în partea superioară a schemei 1 – legate de practicile discursive determinate din punct de vedere istoric și social (acestea sunt constrângerile de care sunt interesați Bahtin și Voloșinov).

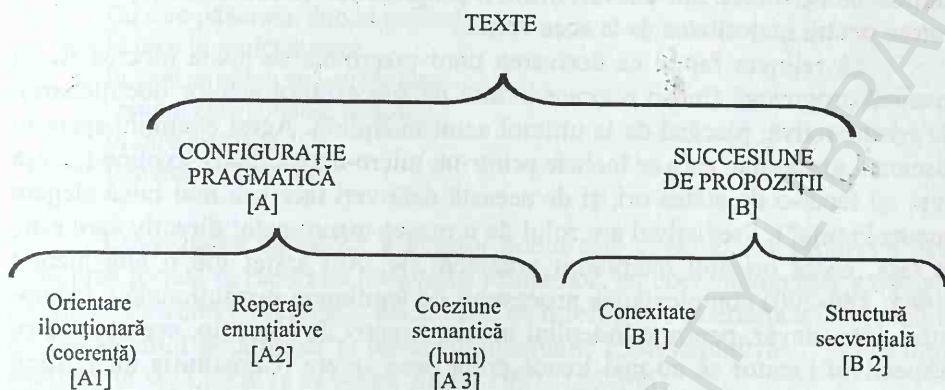
2. Constrângerile textuale – situate în partea inferioară a schemei 1, legate de eterogenitatea compozițională de care țin seama planurile de organizare (notate A1, A2, A3, B1 și B2 în schema 2).

3. Constrângerile locale ale unei anumite limbi, de ordin fonetic și (orto)grafic, lexical, gramatical, semantico-logic.

Ipoteza categorizărilor (prototipice) de bază nu are sens decât în contextul limbajului conceput ca un sistem complex, compus din subsisteme sau module relativ autonome, aflate totodată în interacțiune unele cu altele. Modulele studiate în lingvistică prin metode clasice sunt cel fonetic-fonologic, morfologic, lexical, sintactic, semantic și pragmatic. Îmi propun aici să încerc o reorganizare a acestor subsisteme într-o teorie de ansamblu. Planurile de organizare ale textualității țin seama de caracterul profund eterogen al unui obiect care nu poate fi redus la un singur tip de organizare, complex și în același timp coerent. Atunci când mă bazez pe posibilitatea de teoretizare a acestei diversități și a acestei eterogenități, mă refer la diferitele planuri de organizare textuală și definesc textul drept o structură compusă din secvențe. Revenind la aceste două aspecte, este necesar să definim un cadru teoretic; obiectivul lingvisticii textuale este relativ simplu: orientarea analizei lingvistice, dincolo de fraza complexă și de perechile de fraze și, oricât de dificil ar putea părea, acceptarea situării la frontierele lingvisticii, cu scopul de a se ține seama de eterogenitatea oricărei compoziții textuale.

2. Secvența: unul din planurile de organizare ale textualității

Organizarea secvențială, care ne va reține pentru moment atenția, reprezintă doar unul din planurile de organizare a textualității. Următoarea schemă va detalia modulele sau planurile complementare pe care este necesar să le distingem:



Schema 2

Din perspectiva pragmatică și textuală pe care am ales să o adoptăm, un TEXT poate fi considerat drept o *configurație reglată prin diverse module sau subsisteme aflate într-o constantă interacțiune*. Primele trei corespund organizării așa-zis pragmatice a discursului [A], ultimele două permit să se țină seama de faptul că un text este o succesiune non-aleatorie de propoziții [B].

Pot fi astfel distinse trei planuri – sau module de gestiune – ale organizării pragmatice: orientarea ilocuționară [A1], reperajele (ancorările și planurile) enunțiative [A2] și reprezentarea construită sau „lumea” textului (organizarea semantico-referențială) [A3]. Două planuri de organizare asigură articularea propozițiilor: gramatica frazei și gramatica textului sunt responsabile de ceea ce am putea numi conexitatea textului (sau organizarea generală) [B1], dar trebuie să adăugăm la acest modul de gestiune a tuturor formelor de așezare în text un alt modul, cel al structurii secvențiale a textelor, (prototipuri de secvențe) [B2]. Aceste cinci planuri de organizare complementară care corespund celor două subsisteme sau module de gestiune ale oricărei conduite de limbaj pot fi descrise în detaliu, ținându-se cont, de fiecare dată, de dimensiunile locală și globală ale faptelor de limbă:

A.1. – La nivelul acestui prim modul, așa cum arată și Léo Apostel (1980), un text este o secvență de acte de discurs care poate fi ea însăși considerată un act de discurs unificat. Ca și F. Nef, am preluat adesea exemplul unui discurs politic giscardian (cunoscut ca discursul „alegerii potrivite pentru Franța”, din ianuarie 1978). E simplu să rezumăm acest discurs al lui Giscard spunând că el a cerut țării (tuturor francezilor) să voteze pentru dreapta. Însă această operație presupune ca auditorul / cititorul să identifice, pe de o parte, seria actelor ilocuționare: a promite, a întreba, a prezice etc.; dar și, pe de altă parte, să derive din această succesiune de acte ierarhizate un act global și

indirect de tip direct: într-adevăr, nicăieri președintele nu comandă explicit să se voteze pentru majoritatea de la acea vreme.

Să reținem faptul că derivarea unui macro-act se poate efectua fie în manieră progresivă (într-o mișcare indusă de succesiunea actelor ilocuționare), fie retrospectivă, plecând de la ultimul actul îndeplinit. Acest exemplu apare în discursul giscardian care se încheie printr-un micro-act predictiv explicit („...așa cum ați făcut-o de atâtea ori, și de această dată veți face cea mai bună alegere pentru Franța”). Predictivul are rolul de a masca macro-actul directiv care este, în fapt, cheia oricărei intervenții prezidențiale. Am arătat într-o altă lucrare (1985: 186-200) complexitatea procesului de legitimare instituțională a locutorului. Într-adevăr, pentru a îndeplini un act directiv de acest tip, era necesar ca respectivul locutor să nu mai treacă drept ceea ce era (Constituția interzicând președintelui Republicii să ia parte direct la dezbaterile legislative), ci drept un simplu cetățean, creându-și astfel o altă legitimitate prin intermediul unei scurte povestiri autobiografice pe care o analizez la sfârșitul cărții *Le Text narratif* și al cărei statut particular îl voi explica mai pe larg în capitolul 5.

O intenție ilocuționară globală permite definirea oricărui text ca fiind un scop în sine (explicit sau nu): influențarea reprezentărilor, a universului de credințe sau a atitudinilor unui destinatar (individual sau colectiv). Diferitele prefete ale *Fabulelor* lui La Fontaine prezintă o interesantă reajustare a intenției inițiale: *a instrui* și/sau *a plăcea*. O dublă intenție poate fi postulată și prin *a instrui*, fără a renunța la *a amuza*. Ampla dezbateră din epoca clasică referitoare la povestire corespunde întru totul modulului A1.

Acestei atitudini, orientate din punct de vedere dialogic către celălalt la producere, îi corespunde, în mod simetric, faptul că a înțelege un text constă întotdeauna în a surprinde intenția care se exprimă aici sub forma unui macro-act de limbaj explicit sau care derivă din ansamblul textului. Această mișcare interpretativă permite declararea unui text citit ca fiind „coerent”. Coerența nu este o proprietate lingvistică a enunțurilor, ci produsul unor activități interpretative. Interpretantul conferă *a priori* sens și semnificație enunțurilor și nu formulează, în general, o apreciere de incoerență decât ca pe un ultim resort. Aprecierea de coerență poate fi dată în funcție de identificarea a (cel puțin) unei intenții ilocuționare a textului sau a secvenței, intenție care permite stabilirea unor legături între enunțuri cărora eventual le lipsesc elementele de conexiune și/sau de coeziune și/sau de progresie. Luăm ca exemplu textul scurt al lui Robert Desnos:

(1)
PORUMBELUL DIN ARCĂ

Blestemat
Fie tatăl soției

Făurarului care bătu fierul toporului
Cu care pădurarul doborî stejarul
În care fu sculptat patul
În care se născu stră-străbunicul
Omului care conduse mașina
În care mama ta
Îl întâlnește pe tatăl tău!³

Conexitatea sintactică a acestui poem este corectă, dar progresia este mult prea forțată în raport cu coeziunea semantică, iar coerența nu este garantată din punct de vedere pragmatic decât dacă ne referim la o poeticitate inseparabilă de mecanismul ilocuționar al blestemului ritualic („Blestemat fie...”) mult timp analizat de W. Labov (a se vedea Adam 1997: 125-146).

La nivel local, orientarea argumentativă poate fi indicată, așa cum arată analiza ilocuționară clasică, prin micro-acte de limbaj (a promite, a întreba, a ordona, a cere, a enunța etc.), dar și prin conectori argumentativi (deoarece, pentru că, dar, deci etc.) și/sau printr-un lexic marcat din punct de vedere axiologic („bordei” sau „cui” în loc de „casă”, „puști” sau „plod” pentru „copil”, „slăbănog” sau „deșirat” pentru un personaj, alegerea unui lexic global euforic sau disforic într-o descriere etc.).

A.2. – O ancorare enunțiativă globală conferă unui text tonalitatea enunțiativă de ansamblu, în timp ce nenumărate schimbări de planuri enunțiative alternează. Avem astfel posibilitatea să distingem între cele câteva mari tipuri de reperaje enunțiative:

1. O enunțare (de „discurs” sau actuală) orală în care contextul este imediat în situație. Reperul este în acest caz: EU-TU-AICI-ACUM.

2. O enunțare (de „discurs” sau actuală) scrisă în care contextul trebuie să fie înscris în limbaj în vederea unei interacțiuni la distanță.

3. O enunțare non-actuală (numită „istorie” [fr. *histoire*], concept preluat din studiile lui Benveniste și care cuprinde atât povestirea istorică, cât și basmul, legenda sau povestirea științifico-fantastică); în acest tip de enunțare, subiectul-vorbitor se distanțează (am putea vorbi de o enunțare la distanță, numită tocmai din această cauză non-actuală).

4. O enunțare proverbială, a maximei sau a dictonului, caracterizată prin prezența unor forme pronominale non-personale universale (fr. *ON* cu echivalentul său *SE*) și prezentul propriu-zis atemporal.

5. O enunțare a discursului logic, teoretic, științific, în care referința nu mai este de ordin situațional, ci este orientată înspre text și interdiscurs (textele și autorii citați în referință). NOI reprezintă aici fie o amplificare a relației dintre

³ Robert Desnos, „Langage cuit”, *Corps et biens*, Gallimard.

autorul textului și comunitatea științifică, fie o modalitate de a-l apropia pe autor (autorul lucrării respective, de exemplu) de cititorul său. Referințele spațiale (mai sus, mai jos, mai departe etc.) și temporale (înainte, după etc.) nu fac trimitere decât la textul pe care tocmai îl parcurgem.

6. Și, în final, enunțarea cu un caracter mai special, cea a discursului poetic, așa cum este ilustrat exemplul din poemul lui Desnos, care prezintă numeroase similitudini cu actul ilocuționar specific blestemelor ritualice. Într-adevăr, în acest extraordinar ritual de limbaj, blestemul nu trebuie nicidecum privit ca fiind destinat unei anumite persoane, ci devine un joc pur verbal, o șarjă oratorică ruptă de raportul *aici-acum* al coenunțiatorilor.

În plan local, propozițiile enunțate pot fi sau nu asumate de către locutor. Această asumare a enunțurilor trebuie considerată ca fiind în raport cu actul de construire a „lumilor posibile” (spațiile semantice, „universul de credințe” sau „spațiile mentale”), cadru specific studiului polifoniei. Astfel, în același discurs „al alegerii potrivite pentru Franța”, pe care l-am citat mai devreme, atunci când președintele Republicii de la acea vreme declara:

(2) Nu pot să vă dictez eu răspunsul dumneavoastră

trebuie luate în considerare două propoziții simultan: una explicită, propoziția negativă asumată de către locutor, cealaltă implicită, presuposiție prin negare, care lasă să se înțeleagă: „Trebuie să vă dictez eu răspunsul dumneavoastră.” Această ultimă propoziție nu poate fi asumată direct de către locutorul-Președinte, ci doar prin intermediul unei istorioare, pe care tocmai o povestește, în numele cetățeanului simplu care încearcă acum să-și respecte un jurământ făcut pe când era copil, martor la marile evenimente:

Pe când aveam treisprezece ani, am fost de față în Auvergne la cumplitul dezastru al armatei franceze. Pentru băieții de vârsta mea, înainte de război, armata franceză însemna o forță impresionantă. Iar acum ne uitam la ea cum era făcută praf. Și pe drumeagul acela, nu departe de satul unde voi merge în martie să votez, ca simplu cetățean, îi întrebam pe soldați, ca să putem și noi înțelege: „Ce s-a întâmplat?”

Răspunsul ne venea tot atunci, mereu același: „Am fost înșelați, ne-au înșelat.” Am în urechi și acum, după patruzeci de ani, acest răspuns iar în acel moment mi-am spus că, dacă într-o zi voi ocupa un post de răspundere, nu voi mai permite niciodată ca francezii să aibă ocazia să spună: „Am fost înșelați.” De aceea acum vă vorbesc deschis.

A.3. – Dimensiunea semantică globală este reprezentată prin ceea ce numim macrostructură semantică sau, mai simplu, tema globală a unui enunț. Caracterul ficțional sau nu al textului este, și la acest nivel, absolut esențial. Lumea reprezentată este fie imaginară, adică adesea supusă unei logici

particulare, fie o lume guvernată de alternativa ADEVĂRAT sau FALS, în logica universului nostru de referință. Într-o povestire introdusă prin „A fost odată ca niciodată...”, naratorul operează o distanțare atât enunțiativă [A2], cât și ficțională [A3], el oferă cititorului/auditorului o informație cu privire la ancorarea enunțiativă non-actuală a lumii singulare ce urmează să se construiască – neconformă cu legile care dirijează universul nostru de referință – în funcție de care faptele relatate vor trebui evaluate. Un predicat precum: „Am visat că...” sau un *dacă* ipotetic folosit cu imperfectul și condiționalul (n.tr. în sistemul verbal francez) vin și acestea, în egală măsură, să suspende condițiile de adevăr care dirijează universul nostru de referință. Să notăm, în trecere, că povestirea autobiografică este rostită sub semnul legilor vericondiționale de ADEVĂRAT sau FALS asupra cărora îl las pe cititor să emită judecăți... Subliniem, de asemenea, că aici titlul poemului lui Desnos („Porumbelul din arcă”) nu oferă niciun indiciu privind tema globală a poemului.

La nivel intermediar, între global și local, dimensiunea semantico-referențială este analizabilă în termeni de izotopie (izotopii) și de coeziune a lumii reprezentate. Un enunț de factură suprarrealistă precum:

(3)

În salonul doamnei des Ricochets

Ceaiul de lună este servit în ouă de rândunică.

(André Breton, „Monde”, *Signe ascendent*)

nu prezintă redundanțele semantice necesare formulării unei judecăți de coeziune (și, plecând de aici, de coerență). Este absolut diferit de un enunț izotop precum:

(4)

În salonul doamnei de Ricochets, ceaiul de China este servit în cești de porțelan.

Lexemele „lună” și „ouă de rândunică” apar ca fiind eterogene în raport cu contextul izotop al salonului și al ceaiului care poate fi din China sau din Ceylan, dar cu siguranță nu de pe altă planetă, și care poate fi servit în cești și nu în ouă de rândunică.

Bineînțeles, această deviere poate fi atenuată printr-o interpretare mai atentă și anume că luna reprezintă un loc precum China sau Ceylan, și că oul, datorită formei și aspectului său fragil, ar putea fi comparat cu o ceașcă de porțelan. Fără a merge însă prea departe cu interpretarea, observăm că noțiunea de izotopie „se referă întotdeauna la constanta unui parcurs de sens pe care un text îl prezintă, atunci când este supus unor reguli de coerență interpretativă” (U. Eco 1985). Acest concept permite descrierea fenomenelor de poli-izotopie

atât de frecvente în enunțurile precum cele din exemplul (3) sau în cazul parabolei (cel puțin două izotopii pot reprezenta cheia de lectură pentru interpretarea ei).

Noțiunea semantică de *coeziune* are rolul de a răspunde la două întrebări care pot părea naive la prima vedere: cum explicăm faptul că, atunci când citim și înțelegem un enunț, avem sau nu sentimentul de unitate? Cum ne putem da seama, din punct de vedere semantic, dacă o frază nu este formată decât dintr-un amestec de cuvinte, iar un text dintr-o simplă juxtapunere de fraze? Delimitându-se de *conexitatea* internă cu elementele lingvistice ce formează expresii (de la litere/sunete la componentele morfo-sintactice) și operând astfel de la frază la frază (modulul B1), delimitându-se, de asemenea și de *coerență* (modulul A1) și de *pertinență* contextuală, coeziunea semantică este un fenomen de co-textualitate teoretizat prin noțiunea de izotopie.

B.1. – Din punct de vedere al conexității textuale, pe care parțial o descrie ceea ce uneori numim „gramatica textului”, trebuie din nou luate în considerare diferite planuri, cele care corespund texturii microlingvistice, obiectul tradițional al stilisticii.

La un prim nivel, fiecare unitate (propoziție-frază) este structurată din punct de vedere morfo-sintactic. Acest nivel este cel descris în mod tradițional de către lingvistică, subliniind doar că autonomia sintaxei este totuși relativă. Într-adevăr, din punct de vedere sintactic și semantic, un enunț precum cel de la (5) nu este neapărat inacceptabil:

(5) Varza mănâncă rândunica.

Într-o lume în care varza ar fi recategorizată ca fiind o plantă carnivoră extraordinar de vorace, constrângerile semantice obișnuite nu vor mai exercita o aceeași influență asupra agentului verbului. Prin urmare, este necesar ca o semantică a lumilor posibile (A3) să fie asociată sintaxei.

Conexitatea înlănțuirilor de propoziții (fenomene de legare locale) trebuie analizată în cadrul tensiunii textuale: asigurarea *reluării-repetiției* (continuitatea textuală) garantând *progresia*. Lucrările de lingvistică devenite de acum clasice descriu pe larg fenomenele de pronominalizare (Pisica....Ea...), articularea (O pisică....pisica...), referențializarea deictică contextuală (O pisică....Această pisică...), nominalizarea (O pisică intră....Intrarea pisicii...), substituția lexicală (O pisică...Animalul...), reformularea (Această pisică este o felină), cadre presupozitionale și alte reluări inferențiale (Lucky Luke s-a lăsat de fumat: deci el fuma înainte)⁴.

⁴ Pentru analiza acestor noțiuni, a se vedea *Eléments de linguistique textuelle* (1990, pp. 52-60).

Pentru a ilustra, putem spune că, în poemul lui Desnos, conexitatea morfo-sintactică este corect realizată, însă progresia semantică mult prea forțată, iar coeziunea este destul de puțin asigurată din punct de vedere pragmatic de către insulta ritualică („Blestemat fie...”). În plus, întocmai cum am arătat, raportul semantic între titlu și poem ține mai mult de enigmă decât de fixarea unei teme a discursului și niciun raport izotopic nu poate fi instaurat fără un efort destul de mare de interpretare. În ceea ce privește legătura instaurată, propozițiile succesive introduc în mod continuu informații noi. Informații sigure, legate sintactic între ele, însă după modelul unei foarte vechi și cunoscute înlănțuiri de relative, inserate unele în altele la infinit precum *Omul care a semănat porumbul care l-a hrănit pe cocoș care l-a trezit pe bunul domn care l-a oprit pe ticălosul cel nemernic care a bătut servitoarea care a muls vaca care etc.* Gramaticalitatea versurilor nu este suficientă pentru a garanta succesiunii de tipul (1) o coeziune suficientă. Într-o singură frază tipo-grafică și un singur act de enunțare se poate ajunge la zece niveluri de delimitare sintactică (expansiuni prepoziționale interne sintagmei nominale – atribut clasic – și inserția unei noi propoziții relative). Dacă, în poemul lui Desnos, lipsa de coeziune-repetiție este flagrantă, aceasta se datorează faptului că elementul de legătură dintre fiecare nouă propoziție și precedentă este prea puțin nuanțat, condițiile de reluare fiind absolut insuficiente. Tranzițiile determină succesiunea a șase verbe la perfectul simplu – sau șase evenimente constituente ale unor nuclee – fără nicio completare cu un imperfect, adică cu o stare. Rezultatul este, în fapt, producerea unei succesiuni orientate în întregime către un final: „(Blestemată fie) mașina în care mama ta îl întâlnește pe tatăl tău”. Prezența posesivelor de persoana a doua (după articolele hotărâte specifice din sintagmele nominale precedente) reprezintă marca unui gen discursiv specific, cel al insultei ritualice. Întreaga secvență, de la primul la ultimul cuvânt, cu relațiile sale de coeziune-coerență, privite în ansamblu, poate fi explicată prin coeziunea semantică a izotopiei [A3] nașterii care are loc înaintea nașterii destinatarului (succesiune evenimențială) și prin coerența enunțiativă [A2] și pragmatică [A1] a unei insulte ritualice care imită stilul blestemelor din Vechiul Testament.

Între altele, trebuie să ținem seama de dimensiunea ritmică a enunțurilor și de cea a fenomenelor parantetice, marcate sau nu din punct de vedere argumentativ. În ceea ce privește fenomenele parantetice, este vorba aici de analiza ansamblurilor de propoziții legate ierarhic prin conectori (Dacă... atunci... dar... deci...) sau de elemente de organizare textuală (Mai întâi..., apoi..., pe urmă..., în fine...; Pe de o parte..., pe de altă parte... etc.). Într-o altă lucrare (1990: 82-83), studiez în detaliu acest scurt pasaj din „discursul pentru alegerea potrivită pentru Franța” în care (2) se află inserat:

(6)

Fiecare din aceste întrebări are un răspuns clar. Nu pot să vi-l dictez eu PENTRU CĂ suntem într-o țară liberă, DAR nici nu vreau ca nimeni, și spun bine nimeni, să mai aibă ocazia vreodată să spună că va fi fost înșelat.

Concluzia indusă prin jocul parantetic introduce propoziția negată despre care vorbeam mai sus. Argumentul care urmează după conjuncția PENTRU CĂ („Suntem într-o țară liberă”) este dominat, într-un fel, de argumentul introdus prin DAR („Nu vreau...”). Concluzia care poate fi dedusă din acest argument este pur și simplu negația concluziei care precedă conjuncția PENTRU CĂ („Nu pot să vi-l dictez eu”): „Trebuie DECI să vă dictez răspunsul”⁵.

Fenomenele de demarcare grafică locală și de marcaj global al planului textului (segmentare) reprezintă aspecte de delimitare grafică a înălțurii verbale, ca prim reper de primire a instrucțiunilor privind împachetarea și tratamentul unităților lingvistice. Situez în acest plan particular de organizare textuală nu numai indicațiile privind schimbarea de capitol și de paragraf, dar și titlurile și subtitlurile, așezarea în versuri și strofe în poezie, așezarea în pagină, în general, alegerea caracterelor tipografice, punctuația. Organizatorii textuali și conectorii vin, de asemenea, să definească planul textului⁶.

B.2. – Organizarea secvențială a textualității este planul care cred că reprezintă baza cea mai interesantă a tipologiei. Atât în cazul comprehensiunii, cât și în cel al producției, se pare că schemele secvențiale prototipice sunt elaborate în mod progresiv de către subiecți, pe parcursul dezvoltării lor cognitive. O povestire este diferită de o descriere și, fiecare la rândul ei, este diferită de alte descrieri sau de alte povestiri. Toate tipurile de secvențe sunt, în maniera lor, „originale”. Dar fiecare secvență, recunoscută ca fiind descriptivă, de exemplu, are în comun cu celelalte un număr de caracteristici lingvistice de ansamblu, respectiv o *înrudire* (fr. *air de famille*) care îl determină pe cititorul interpretant să le identifice ca fiind secvențe descriptive mai mult sau mai puțin tipice, mai mult sau mai puțin canonice. La fel se întâmplă și în cazul unei secvențe narative, explicative sau argumentative.

Bazându-se pe ipoteza unui număr redus de moduri de grupare a propozițiilor elementare, descrierea acestui ultim plan de organizare trebuie să permită teoretizarea în ansamblu a „tipurilor relativ stabile de enunțuri sau genuri primare ale discursului” despre care s-a vorbit mai sus.

⁵ Despre perioadă și fenomen parantetic, vezi Adam 1990, pp. 72-83 și 227-253.

⁶ Pe acest subiect, vezi Adam 1990, pp. 68-72.

3. Abordarea de ansamblu a structurii secvențiale a textelor

Unitatea textuală pe care o desemnez prin noțiunea de SECVENȚĂ, poate fi definită drept o STRUCTURĂ, adică:

- o rețea ierarhică de relații: expansiune care poate fi descompusă în părți legate între ele și legate la rândul lor de întregul pe care acestea îl constituie;
- o entitate relativ autonomă, care cunoaște propria organizare internă, aflată în relație de dependență / independență cu ansamblul mai vast din care face parte.

Ca structură secvențială, un text (T) cuprinde un număr n de secvențe complete sau eliptice. *O mie și una de nopți*, *Legenda Sfântului Graal*, un poem, o scurtă conversație sau un discurs politic, toate sunt, în egală măsură, structuri secvențiale. Este ceea ce Bahtin numește eterogenitatea compozițională a enunțurilor:

Unul din motivele pentru care lingvistica nu ține seama de formele enunțurilor îl reprezintă extrema eterogenitate a structurii lor compoziționale și a expansiunii lor (întinderea discursului) – care poate merge de la replica monolexematică până la roman sau un număr de tomuri. Caracterul variabil al expansiunii este valabil și pentru genurile discursive orale. (1984: 288)

Definirea textului ca fiind o structură secvențială permite abordarea eterogenității compoziționale, în termeni de ierarhii destul de generale. Secvența, unitatea constituentă a textului, este formată din pachete de propoziții (macro-propozițiile), ele însele constituite din n propoziții. Această definiție este în acord cu un principiu general de bază: „Pe măsură ce înlănțuirile se formează, unitățile elementare se inserează în unități mai ample” (Ricoeur 1986: 150).

Astfel, dacă luăm un exemplu simplu, o povestire orală scurtă, al cărei procedeu de decupare va fi explicat în capitolul (2) – consacrat schemei prototipice a secvenței narative – poate fi descompusă în douăsprezece propoziții grupate în pachete de macro-propoziții:

(7)

[a] Era pe timpul vacanței de vară ... ăăă

[b] era nu-mi mai amintesc în ce zi

[c] știu că eram cu doi prieteni

[d] eram pe un șantier

[e] ne distraserăm o vreme jucându-ne de-a v-ați ascunselea

[f] apoi am văzut o grămadă mare de pietricele

- [g] atunci ne-am descălțat și am rămas în șosete
- [h] ne-am urcat drept în vârf
- [i] ne îmbrânceam unii pe alții
- [j] ne jucam de-a bâza pe pietre
- [k] și după aia... ăăă... a venit un omuleț care ne-a... ăăă... muștruluit puțin
- [l] atunci ne-am cărat rapid
- [m] ș-asta-i tot.

Cei patru organizatori temporali – APOI, ATUNCI, ȘI DUPĂ AIA și din nou ATUNCI – punctează progresia acestei povestiri semnalând gruparea de propoziții: propozițiile [a + b + c + d + e] constituie o primă macro-propoziție pe care o vom numi de acum înainte *situație inițială*; propoziția [f], introdusă prin organizatorul APOI, corespunde unei a doua macropropoziții narative, cu funcția de demarare a povestirii; propozițiile [g + h + i + j] formează și ele, la rândul lor, o macro-propoziție introdusă prin organizatorul narativ ATUNCI; propoziția [k], introdusă prin ȘI DUPĂ AIA, interpretată ca fiind o macro-propoziție de *situație-finală*; în fine, propoziția [m] este o *încheiere*, caracteristică unor anumite narațiuni orale (aici, povestirea de experiență trăită și relatată într-o situație dată, adică la școală).

Putem astfel observa că o macro-propoziție poate fi actualizată, la suprafață, de una sau mai multe propoziții. Acest principiu ierarhic se află la baza a cinci tipuri de grupări secvențiale despre care vom vorbi de acum înainte. Cunoașterea schemelor prototipice, mai mult sau mai puțin susținute de mărci lingvistice de suprafață, vine să faciliteze operațiile de grupare a informației în funcție de diferitele etape de tratament. Iată o structură ierarhică elementară, valabilă pentru toate textele (notez aici prin / # / delimitarea frontierelor (peri)textului, mărcile de început și de sfârșit ale comunicării):

[# T # [Secvență (-e) [macro-propoziții [propoziție (-ii)]]]]

Cu alte cuvinte, propozițiile sunt componentele unei unități superioare, macro-propoziția, ea însăși unitate constituentă a secvenței, care la rândul ei este unitate constituentă a textului. Această definiție a unei unități, constituentă a unei unități de rang ierarhic superior și constituită din unități de rang inferior, este prima condiție a unei abordări de ansamblu a secvențialității textuale.

Ipoteza mea este următoarea: „tipurile relativ stabile de enunțuri” și regularitățile compoziționale despre care vorbește Bahtin se află de fapt la baza regularităților secvențiale. Secvențele elementare par să se reducă la câteva tipuri elementare de articulare a propozițiilor. În acest stadiu al analizei, mi se

pare necesar să reținem următoarele secvențe prototipice: *narativ, descriptiv, argumentativ, explicativ și dialogal*.

Sunt din ce în ce mai tentat să vorbesc de secvențe prototipice în măsura în care enunțurile pe care le situăm în categoria povestirii sau descrierii, de exemplu, nu se dovedesc în general a fi toate reprezentative, precum categoria despre care discutăm aici. Numai făcând referire la un prototip narativ, descriptiv sau de alt tip, o secvență poate fi desemnată ca fiind mai mult sau mai puțin narativă, descriptivă etc. Textele realizate se situează pe o scară de tipologizare, mergând de la exemple care verifică ansamblul categoriei definite la exemple periferice, care nu sunt decât parțial conforme cu primele. Capitolele următoare vor fi consacrate definirii schemelor prototipice ale secvențelor narative, descriptive, argumentative, explicative și dialogale. Precum în cazul prototipului noțiunii de *pasăre* – în general, apropiat mai degrabă de rândunică sau de canar – care permite să se facă distincția dintre un pițigoi, o bufniță, o barză și chiar un struț, un pinguin și alte animale, pare să existe și o schemă prototipică a secvenței narative care o diferențiază de secvența descriptivă, argumentativă sau altele. Este vorba de schema sau imaginea mentală a prototipului-obiect abstract, construit plecând de la proprietățile tipice ale categoriei, care permite recunoașterea ulterioară a unui exemplu sau altul ca fiind mai mult sau mai puțin prototipic. În capitolele ce urmează, ne vom îndrepta atenția către definirea proprietăților constitutive ale celor cinci prototipuri abstracte de secvențe. Numeroase exemple vor fi confruntate cu fiecare schemă prototipică și evaluate în funcție de rezultatele la care s-a ajuns. Vor fi destule balene, lilieci și ornitorinci care să ne încurce măcar un pic ideile, ori sirene sau centauri...

Dacă enunțurile realizate diferă atât de mult unele de altele, dacă creativitatea și eterogenitatea prevalează în raport cu regularitățile, aceasta se datorează faptului că, la nivel textual, combinația secvențelor este, în general, foarte complexă. Caracterul de omogenitate apare în cazuri izolate, precum un text elementar format dintr-o singură secvență. În acest caz trebuie să luăm totuși în considerare două situații reprezentative:

- Textul nu prezintă decât o secvență. În acest caz, nu putem vorbi decât de o cvasi-omogenitate, în măsura în care, într-o povestire minimă, de exemplu, propoziții descriptive și evaluative apar adesea alături de propoziții narative (așa cum vom vedea în capitolul 2); dacă într-o descriere nu apar astfel de intruziuni, nu de puține ori însă se întâmplă să găsim în ea propoziții evaluative sau chiar un plan de text argumentativ, cu rol de organizare a diferitelor momente ale secvenței.

- Sau, mai mult, textul e format dintr-un anumit număr (n) de secvențe de același tip (toate narative, de exemplu). În acest moment putem avea două posibilități: aceste secvențe pot fi succesive și coordonate între ele (cum este cazul poveștilor); aceste secvențe pot fi inserate unele în altele, într-un punct

oarecare al secvenței principale⁷. Tipologiile textuale globale, despre care am afirmat deja că ni se par un proiect mult prea ambițios, nu pot fi valabile decât în aceste cazuri simple de structuri secvențiale (cvasi)omogene.

Aplicată pe corpusuri mai complexe prin natura lor, abordarea secvențială permite luarea în considerare a cazurilor de *structuri secvențiale eterogene*. Două noi cazuri reprezentative apar de această dată: *inserția* secvențelor eterogene și *dominanta* secvențială.

Atunci când secvențe de diferite tipuri alternează, apare o relație între secvența inserantă și secvența inserată. Astfel, ceea ce numim *exemplum* narativ corespunde structurii: [secvență argumentativă [secvență narativă] secvență argumentativă]; prezența unei descrieri într-un roman poate fi reprezentată în acest fel: [secvență narativă [secvență descriptivă] secvență narativă]. Inserarea unui dialog într-o povestire poate corespunde structurii [secvență narativă [secvență dialogală] secvență narativă], iar cea a unei povestiri într-un dialog poate fi redată prin schema inversă: [secvență dialogală [secvență narativă] secvență dialogală]. Eterogenitatea este un fenomen binecunoscut de către scriitori, astfel încât atunci când are loc inserția unei secvențe eterogene, ea urmează adeseori proceduri de delimitare foarte stricte. Marcajul zonelor de frontieră, locul inițial și cel final de inserție, este codificat atât în povestirea orală (*Intrare-prefață* și *Rezumat*, în deschidere, *Încheiere* sau *Morală-evaluare*, în închidere), cât și în dramaturgia epocii clasice. Prezența fragmentelor narative în textul dialogal al unei piese de teatru a făcut obiectul numeroaselor reflecții în epoca clasică: este vorba explicit despre problema gestionării unei astfel de eterogenități (de această problemă ne vom ocupa în capitolul 7). Pentru ceea ce înseamnă inserția secvențelor descriptive în narațiunile romanești, sunt utilizate sintagmele introductive-tip și clauzele la fel de stereotipe (pentru o analiză detaliată vezi Hamon, 1981; Adam și Petitjean, 1989).

Celălalt tip de structură secvențială eterogenă nu corespunde inserției (mai mult sau mai puțin marcată) unei secvențe (mai mult sau mai puțin completă), ci melanjului, de această dată, de secvențe de diferite tipuri. Relația poate fi numită în acest caz de *dominantă*, după formula [secev. dominantă > secev. dominată] care va lăsa loc, de exemplu, sublinierii macro-propozițiilor unei secvențe narative prin conectori argumentativi (marcați parantetic): [secev. narativă > secev. argumentativă]. Astfel, în această secvență de debut din *Prințesa și mazărea* de Andersen, unde povestirea predomină vizibil și unde argumentația subliniază pur și simplu planul textului (notez propozițiile cu litere, ca și în exemplul precedent):

⁷ Nu dau aici exemple concrete, capitolele 2 și 6 ilustrând cazuri reprezentative, privite aici dintr-un punct de vedere teoretic general.

(8)

[a] Era odată un prinț [b] care voia să se însoare cu o prințesă, [c] dar să fie o prințesă adevărată. [d] Merse deci peste mări și țări ca să găsească una, [e] și, la drept vorbind, de prințesă era plină lumea; [f] însă nu putea ști niciodată dacă erau prințese adevărate; [g] tot timpul i se părea ceva nelalocul lui la ele. [h] Drept pentru care, se întorcea întotdeauna acasă supărat că nu a găsit ceea ce căuta.

Conectorii argumentativi subliniază succesiunea celor cinci macro-propoziții narrative, determinând următoarea grupare propozițională: [a + b] DAR[c] DECI [d + e] ÎNSĂ [f + g] DREPT PENTRU CARE [h].

Se va observa, cu siguranță, că am renunțat aici la termenul de „suprastructuri” textuale. Difuzată pe scară largă de T.A. Van Dijk și utilizată destul de sistematic în primele mele lucrări, această noțiune a ajuns să acopere unități textuale mult prea vagi. T. A. Van Dijk vorbește, într-adevăr, despre „suprastructuri” când este vorba atât despre povestire sau argumentație (1984 și 1981a), cât și despre sonet (1984). Preiau parțial prima sa definiție a suprastructurilor, deoarece aceasta ne va permite să perfectăm ipoteza lui Bahtin despre relațiile dintre unități și „întregul enunțului finit”:

Suprastructurile sunt structuri globale care se aseamănă unei scheme. Spre deosebire de macrostructuri, ele nu determină un „conținut” global, ci mai degrabă „forma” globală a unui discurs [...]. Macro-propozițiile, cel puțin cele situate la un nivel superior, vor fi organizate pe categoriile schematice ale suprastructurii, de exemplu schema narativă. (1981: 26-27)

Preiau, de asemenea, una din cele mai recente teorii ale sale despre suprastructuri, că structuri textuale „suprapuse” structurilor gramaticale (Van Dijk 1984: 2285). Totuși, confuzia între planul simplu de text (cu funcția de segmentare vi-(li)zibilă a textului scris) și suprastructura lasă loc unor confuzii comparabile cu cele întâlnite la Halliday și Hasan. T. A. Van Dijk consideră într-adevăr un sonet ca fiind o „suprastructură prozodică” și o povestire, o „suprastructură semantică”. Propunând separarea *segmentării* (adică stabilirea unui plan al textului) unui gen poetic de *secvențializare*, am reușit să mă debarasez de o noțiune mult prea vagă. Astfel, în opinia mea, sonetul elisabetan cuprinde un *plan al textului* format din trei catrene (cu sisteme de rime, în general, diferite în fiecare catren) și un distih final, în timp ce planul de text al sonetului italian clasic este constituit din două catrene (cu același sistem de rime a + b) și din două terțete (rime c + d + e). Prin urmare, un sonet nu este decât o segmentare canonică a unui text a cărui structură secvențială de bază – adesea argumentativă în secolele al XVI-lea și al XVII-lea, descriptivă în poezia descriptivă a secolului al XVIII-lea sau narativă. Rămâne însă să le examinăm

îndeaproape, dacă vrem să ținem seama de trecerea de la o formă „primară” la un gen literar „secundar” prin definiție.

Am decis să mă opresc doar la cinci tipuri de structuri secvențiale de bază (narativ, descriptiv, argumentativ, explicativ, dialogal). Celelalte tipuri – care apar drept ipoteze în lucrările mele anterioare – pot fi cu certitudine lăsate la o parte. Acestea se reduc, într-adevăr, fie la simple descrieri de acțiuni (ca în majoritatea textelor „procedurale” sau „instructive” și texte „expozitive”, care răspund la CUM), fie la acte de limbaj, iar, în acest caz, țin de planurile ilocuționar (A1) și enunțiativ (A2) de organizare textuală și nu de secvențialitatea (B2) propriu-zisă. La fel se întâmplă și cu ordinea naturală aflată la baza „injonctivului”; cât despre utilizarea „predictivului” și „optativului”⁸, descrierile trebuie abordate ca ceva ce trebuie să urmeze sau se presupune că ar trebui să urmeze.

În același spirit, mi se pare imposibil să considerăm tipul „poetic” ca fiind un tip de punere în secvență comparabil cu celelalte cinci. Într-adevăr, acesta nu este reglat în mod prioritar prin structura ierarhică a ordinii propozițiilor care definește modul de structurare secvențială. Specificul său constă probabil în faptul că este organizat la „suprafață” printr-un proces de compoziție guvernat de legea echivalenței (1963: 220): „Textele poetice se caracterizează prin stabilirea, codificată sau nu, a unor raporturi de echivalență între diferitele puncte ale secvenței discursului, raporturi care sunt definite la nivelurile de reprezentare « de suprafață » ale secvenței” (Ruwet 1975: 316). La nivel fonetic și silabic (metrul transformă silaba în unitate de măsură) se adaugă principiile semnalate mai sus, atunci când ne referim la perioadă (ritmul structurant) și segmentare. Planul organizării periodice (ritm și paralelisme de construcție) și segmentarea trec înaintea structurii ierarhice, astfel încât putem defini poeticul ca fiind un mod de planificare care vine să se suprapună secvențialității unuia din tipurile de bază. Se pare că avem aici de-a face nu numai cu o suprapunere, ci și cu o dublă funcționare: funcționarea secvențialității „de origine” și cea a sintaxei, prin aranjarea lor într-un text poetic. În poezia descriptivă, poezia didactică (explicativ-expozitivă), poezia argumentativă și mai ales poemele narative, poate fi identificat un tip reprezentativ. În formele dialogale din tragedia și drama clasică în versuri, momentele narative, argumentative, expozitive și pur dialogale sunt ordonate în funcție de regulile de organizare ale unui text poetic. La aceasta, trebuie să adăugăm faptul că poeticul este necesar a fi abordat și la nivelurile semantic (A3 din schema 2)

⁸ Cu privire la acest aspect, Mortara Garavelli (1988:165) vorbește despre texte „primitive”: rugăminți, dorințe, blesteme, descântece, imprecășii și incantații, care par a fi caracterizate de o puternică încărcătură conativă și de o valoare de act de limbaj primitiv. Textul scurt din Desnos citat mai sus (1) intră parțial într-o astfel de categorie ilocuționară.

și enunțiativ (A2), ce joacă un rol cel puțin la fel de important precum efectele de suprafață de obicei admise.

Extrema eterogenitate a „genurilor de discurs”, făcute cunoscute deja de către Bahtin ca fiind o caracteristică a limbajului uman, reprezintă, în fapt, o constatare empirică prealabilă oricărei abordări tipologice a diferențelor. Eterogenitatea este un dat pe care lingvistul nu poate să-l ignore și este imposibil să dezvoltăm o teorie câtuși de puțin consecventă a textului, fără a se ține seama, la modul, pe cât posibil, economic și general, de ceea ce este, înainte de toate, experiența comună a subiecților vorbitori. Propun deci să lucrez pe baza următoarei definiții:

Un TEXT este o structură ierarhică complexă care cuprinde n secvențe – eliptice sau complete – de același tip sau de tipuri diferite.

Înainte de definirea tipurilor de secvențe, am putea enunța o astfel de ipoteză dacă – și tocmai la acest nivel vorbesc de teoria de ansamblu – oricare ar fi acestea, unitățile desemnate prin noțiunea de secvență au proprietatea de a se supune aceluiași principiu ierarhic de grupare a propozițiilor în macro-propoziții, a macro-propozițiilor în cinci prototipuri de secvențe de bază și a secvențelor în texte.

4. Unitatea de bază: propoziția enunțată

Am văzut că secvența presupune un anumit număr de macro-propoziții compuse din una sau mai multe propoziții elementare. Nu ne rămâne acum decât să definim aceste propoziții, punându-ne, până una alta, întrebarea dacă este pertinent să vorbim de propoziții narative, descriptive sau de alt tip; cu alte cuvinte, dacă diferențele tipologice au loc la acest micro-nivel sau la un nivel superior de grupare a propozițiilor în pachete (macro-propoziții) organizate după schemele prototipice ale secvențelor de bază.

Atât în oral, cât și în scris, interpretantul încearcă, înainte de toate, să înțeleagă ceea ce i se spune, iar diferitele planuri de organizare a enunțurilor, analizate mai sus, îl direcționează către cadrul general al acestor operații. Cu siguranță, nimic nu privilegiază nivelul sintactic. Ordinea cuvintelor, categoriile gramaticale și mărcile morfo-sintactice orientează interpretarea semantică doar la nivel local, iar reprezentarea semantică a unui enunț poate fi concepută ca „un ansamblu de informații înregistrate în formă abstractă” (Caron 1989: 156). Modul de a formaliza aceste reprezentări diferă de la o teorie la alta, însă există un acord destul de general asupra caracterului propozițional al acestei reprezentări. Unitatea de bază este predicția, adică stabilirea unei relații privind unul

sau mai multe concepte. Nu trebuie să uităm să adăugăm la propozițiile formulate în mod explicit cele care trebuie înferate (presupoziții și subînțelesuri). Enunțul (9) va fi descompus, într-o analiză semantică de tip cazual, după cum urmează:

(9) Marchizul [N1] oferă un colier de perle [N2] marchizei [N3].

[[[	V	+	Obiect]	Beneficiar]	Agent]
Proces			N2	N3	N1
Factual benefic					
(acțiune)					

Un al doilea tip de analiză predicativă îi determină pe W. Kintsch și T. A. Van Dijk să descompună astfel prima frază a unui articol intitulat „Auto-colantele și poliști”:

(10)

O serie de înfruntări violente și sângeroase între poliție și membrii partidului Black Panthers au marcat primele zile din vara anului 1969. [...]

Prop. 1: [SERIE, ÎNFRUNTĂRI]

Prop. 2: [VIOLENTE, ÎNFRUNTĂRI]

Prop. 3: [SÎNGEROASE, ÎNFRUNTĂRI]

Prop. 4: [ÎNTRE, ÎNFRUNTĂRI, POLIȚIE, BLACK PANTHERS]

Prop. 5: [TIMP: DIN, ÎNFRUNTĂRI, VARĂ]

Prop. 6: [PRIMELE, VARĂ]

Prop. 7: [TIMP: ÎN, VARĂ, 1969]

Analiza operațiilor de comprehensiune din această primă frază este următoarea: „P4 este selectată ca fiind o propoziție supraordonată deoarece este singura propoziție de introducere, în ansamblu, care este direct legată de titlu: aceasta are în comun cu titlul conceptul de POLIȚIE. [...] P1, P2, P3 și P5 sunt direct subordonate propoziției P4; aceasta deoarece au în comun argumentul LOVIRE; P6 și P7 sunt subordonate datorită repetării argumentului VARĂ” (1984 [1978]: 114). Nivelurile ierarhice pot fi astfel reprezentate:

[P4 [P1, P2, P3, P5 [P6, P7]]]

Așa cum putem observa, aceste diferite tipuri de prezentare a propozițiilor⁹ nu țin seama, în mod firesc, de caracterizarea diferitelor feluri de

⁹ Pentru o prezentare mai aprofundată a diferitelor feluri de reprezentări propoziționale, fac trimitere la J. François 1990. Pentru a evita o tehnicitate excesivă, nu

propoziții. Totuși, în articolul său „Essai de définition linguistique du récit”, D. Combe (1989) nu ezită să afirme că celebra propoziție (11) poate fi considerată o povestire:

(11) Marchiza ieși la ora cinci.

Încercarea de definire lingvistică, exclusiv frastică, a unei propoziții narative merită toată atenția noastră. Întrebarea care se impune este, într-adevăr, esențială și greu de evitat: există caracteristici lingvistice care permit definirea unei propoziții ca fiind narativă și deci, prin extensie, o alta ca fiind descriptivă, argumentativă etc., unde unitatea minimală de tipologizare este superioară propoziției? Să ne oprim pentru moment asupra acestei dezbateri.

Exemplul (11) prezintă, cu siguranță, una din aceste caracteristici lingvistice: este vorba de un enunț asertiv. Însă D. Combe nu spune că această modalitate asertivă predomină și în enunțuri descriptive cu referire la stări (12) sau acțiuni (13) și chiar în concluziile succesiunilor argumentative de tipul: „...deci marchiza este o mincinoasă”, sau, mai mult, secvențe explicative („pentru că marchiza este căsătorită”):

(12) Marchiza purta o rochie de catifea roșie.

(13) Marchiza se urcă pe cal.

În orice caz, dacă vom califica (11) în mod spontan ca fiind o propoziție mai degrabă narativă, nu se întâmplă același lucru cu propozițiile marcate prin modalități sintactice interrogative (14), exclamative (15) sau imperative (16):

(14) Oare marchiza ieși la ora cinci?

(15) Marchiza ieși la ora cinci!

(16) Doamna Marchiză, veți ieși la ora cinci!

Negația este suficientă chiar pentru a face ca (11) să oscileze între comentariu și evaluare:

(17) Marchiza nu ieși la ora cinci.

Putem observa totuși că ar fi suficient să adăugăm „În acea zi...” și să folosim perfectul simplu pentru a interpreta (18) ca fiind o propoziție preluată dintr-o succesiune narativă canonică:

(18) În acea zi marchiza nu ieși la ora cinci.

voi formaliza foarte mult diversele mele analize. La nivelul teoretizării și datorită obiectivelor mele, am căutat să atenuez pe cât posibil efectele unei formalizări excesive.

D. Combe ar fi absolut îndreptățit să vină aici cu observația că o propoziție recunoscută ca fiind narativă trebuie să fie „cu obligativitate o afirmație pozitivă” (1989: 158) și că distanțarea modală – garantată în (11), în mod evident, prin perfectul simplu asociat persoanei a treia – este indispensabilă. Atunci când distanțarea modală este atenuată, avem posibilitatea să afirmăm, precum D. Combe, că „povestirea și comentariul sunt strâns legate între ele” (1989: 159). Se pare că odată cu încercarea de a da o definiție a povestirii, construită pe baza unei modalități asertive neutre, regăsim „vocea narativă” a lui Blanchot și „enunțarea istorică” a lui Benveniste, adică o definiție esențial enunțativă a narațiunii.

Încercând să identifice enunțul narativ de bază, D. Combe propune această definiție (asupra căreia voi reveni, precizând-o, în capitolul 2):

În enunțul narativ de bază, tema va trebui să fie o persoană, o ființă însuflețită, sau un lucru definit din punct de vedere antropologic, grație unei figuri retorice (metaforă, personificare, alegorie...). Cât despre predicat, acesta va semnifica ideea de acțiune („a ieși”), de schimbare de stare, de transformare sau, la modul mai general, de eveniment, conform criteriilor reținute de Lévi-Strauss, Greimas, Barthes și Bremond. (1989: 160)

Caracterul narativ nu ar putea fi concentrat doar în forma verbală, el pare să țină de „acțiune și nu de verbul în sine, în calitate de categorie lingvistică”. (Combe 1989: 160). Într-adevăr, prin intruziunea unui verb de stare rezultă o propoziție descriptivă:

(19) Marchiza locuiește într-un hotel particular de pe bulevardul Foch.

Simpla introducere a perfectului simplu ar fi suficientă să transforme (19) în propoziție narativă. Faptul de a locui la adresa indicată poate deveni un eveniment cheie într-o succesiune narativă:

(20) Marchiza locui într-un hotel particular de pe bulevardul Foch.

Simpla modificare a timpului verbal are incidențe asupra interpretării propoziției:

(21) Marchiza ieșea la ora cinci.

(22) Marchiza va ieși la ora cinci.

(23) Marchiza a ieșit la ora cinci.

(24) Marchiza iese la ora cinci.

În (21), fie suntem în curs de a caracteriza (propoziție descriptivă exemplară) subiectul pe baza obiceiurilor sale (frecventativul), fie această propoziție cu verbul la imperfect lasă loc unei succesiuni de tipul: „... când, într-o zi, un bărbat, îmbrăcat destul de ciudat, o abordă”. În acest ultim caz, avem de-a face cu o schemă de incidență caracteristică unei succesiuni narative. În (22), ne aflăm în prezența fie a unui răspuns la o întrebare – propoziție decupată dintr-o secvență dialogală –, fie în cea a unei formule specifice uzajului lingvistic al unui istoric („viitorul istoricilor”). Exemplele (23) și (24) prezintă o ambiguitate comparabilă: răspuns la o întrebare sau propoziție narativă legată de alte propoziții la perfect compus în exemplul (23), la prezent în (24), conform uzajului prezentului așa-zis narativ.

Atunci când D. Combe ia în considerare următoarele fraze complexe:

(25) Marchiza ieși la ora cinci, se duse la teatru.

(26) Marchiza ieși la ora cinci, apoi se duse la teatru.

(27) După ce marchiza ieși la ora cinci, ea se duse la teatru.

nu notează decât faptul că succesiunea temporală poate fi exprimată explicit sau implicit și că:

Atunci când o frază are mai multe propoziții, determinate de verbe distincte, fiecare dintre ele constituie o unitate minimală a povestirii, întreaga frază nefiind decât o expansiune a acestei unități de bază care pregătește câmpul, și mai vast, al unei expansiuni la nivel discursiv, pe care, în general, îl luăm exclusiv în considerare. (1989: 165)

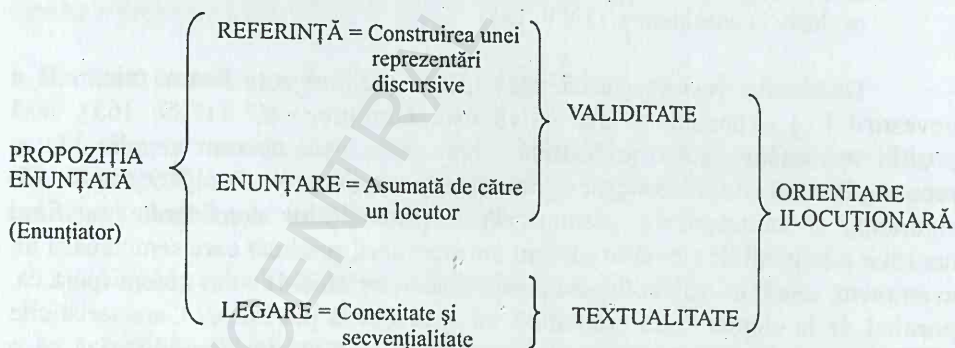
D. Combe recunoaște că dacă „frază narativă este forma minimală a povestirii [...] expansiunea discursivă este omniprezentă” (1989: 165), însă poziția sa rămâne categoric frastică: „Nu mi se pare necesar ca pluralitatea propozițiilor să fie o condiție gramaticală a povestirii ” (1989: 164). Cu siguranță, o caracterizare gramaticală a propozițiilor considerate ca fiind narative este posibilă (temă-argument antropomorf, predicat care semnalează un eveniment, enunț asertiv activ sau pasiv, distanțare modală), dar putem spera ca, pornind de la elemente de gramatică, să ajungem la povestire? Caracteristicile reținute corespund unor propoziții descriptive, însă ele nu demonstrează că o anumită propoziție este, de la sine, de un anumit tip. Folosirea perfectului simplu nu garantează nici măcar – dacă e să luăm în considerare uzajul formelor de perfect simplu izolate, caracteristice presei contemporane – că avem de-a face cu o propoziție desprinsă dintr-o succesiune de forme de perfect compus.

În opinia mea, dacă anumite caracterizări gramaticale pot, mai mult sau mai puțin, să autorizeze sau să împiedice o propoziție de a fi considerată ca fiind narativă (sau, mai mult, descriptivă, argumentativă, explicativă sau dialogală), criteriile gramaticale nu permit, în mod absolut, ca aceasta să fie

definită din punct de vedere tipologic. Este imposibil să neglijăm aici relațiile constante dintre dimensiunea locală – microstructurală – și globală – secvențială – a faptelor de limbă. O propoziție dată nu poate fi definită ca fiind narativă sau descriptivă sau de altă natură, decât în lumina dublului joc al caracteristicilor gramaticale și al inserției acestora într-un cotext, într-o succesiune de propoziții pe care interpretantul le leagă între ele. O propoziție evaluativă ca cea din exemplul (17) nu poate fi interpretată fără a lua în considerare cotextul. La fel se întâmplă cu toate propozițiile construite cu perfectul simplu care impun o succesiune de alte forme la perfect simplu sau un imperfect ce nu poate fi interpretat decât cu dificultate, fără a avea la bază o propoziție care să prezinte un timp aorist.

În ceea ce mă privește, constrângerile morfo-sintactice și semantice care exclud (14), (15) și (16) dintr-o succesiune strict narativă de propoziții nu trebuie separate de considerațiile secvențiale. Este o constrângere datorată modului de înlanțuire care, în ultimă instanță, face posibilă (sau imposibilă) inserția anumitor propoziții într-o secvență narativă. Această constrângere globală, precum și caracteristicile gramaticale transformă propozițiile (11) și (18) în nuclee narrative, iar propozițiile (12), (19) și (21) în expansiuni descriptive. Lingvistica textuală se impune aici, mai mult decât oriunde, fără a exclude, pentru unele cazuri speciale, considerațiile lingvisticii clasice.

Propoziția enunțată (sau clauza) este o unitate textuală identificată pe baza celor trei aspecte complementare, rezumate în schema ce urmează¹⁰.



Schema 3

• **Aspectul referențial** sau construirea unei reprezentări discursive. Dacă am separa reprezentarea discursivă de enunțare (de subiectiv), am putea vorbi, în termenii lui Charles Bally, despre „*dictum*”. La rândul său, Searle vorbește

¹⁰ Revizuiesc aici schema de la pagina 36 din *Éléments de linguistique textuelle*.

despre „conținut descriptiv”, susceptibil de a primi o anumită valoare de adevăr. La acest prim nivel, propoziția reprezintă o predicție: atribuirea de proprietăți unei persoane. Așa cum a semnalat Benveniste, fapt lăsat destul de devreme uitării de lingvistica structurală, „referința este parte integrantă a enunțării” (1974: 82). Paul Ricoeur împărtășește aceeași opinie, venind cu o precizare importantă: „Textul [...] nu există în afara referinței; rolul lecturii ca interpretare va fi tocmai cel de a construi referința”(1986: 141). A enunța sau a citi o propoziție înseamnă a construi o reprezentare discursivă și am putea descrie sensul unui text „ca o imagine mentală pe care receptorul și-o creează despre realitate, așa cum este dată în text.” (Martin 1985: 57). În măsura în care orice text își construiește o reprezentare, putem spune că descrierea este, într-un anumit fel, în centrul activității de limbaj. Va trebui deci să avem grijă să nu confundăm, în cele ce urmează, această funcție descriptivă, inerentă exercițiului vorbirii, cu forma de așezare în text-secvență, pe care o vom denumi descriere. De asemenea, faptul că orice enunț are o finalitate sau o orientare argumentativă nu va trebui confundat cu punerea în secvență argumentativă. Se regăsesc aici sursele unor dificultăți terminologice, însă crearea unor termeni noi, în acest moment, nu ne va facilita cu nimic demersul.

- **Aspectul enunțiativ.** Construirea referinței nu poate fi separată de punctul de vedere al unui subiect. „*Dictum*-ul” obiectiv nu poate fi, decât în mod artificial, separat de ceea ce Bally numește „reacția unui subiect” sau „*modus*”. Referindu-ne mai degrabă la asumare enunțiativă, este vorba aici de a acoperi un spațiu gol despre care vorbește Searle, între conținutul descriptiv al propoziției și aplicarea unei forțe ilocutionari în conținutul propozițional. Cum să gândești această „aplicare” fără să operezi ancorarea enunțării, prin care se definește caracterul valid al propoziției? Și, mai ales, cum să separi un „*dictum*” obiectiv de un „*modus*” subiectiv? Pentru construirea sensului, atât unele, cât și celelalte sunt total inseparabile. Împreună ele îi determină conținutul.

- **Aspectul textual** de punere în relație, de legătură a unei propoziții cu celelalte propoziții (explicite sau nu). Luând în considerare acest al treilea aspect ca fiind constitutiv pentru propoziția enunțată, este vorba aici să ne desprindem de ideea de unitate autonomă și să propunem o definiție textuală a propoziției: unitate legată în funcție de dubla mișcare complementară a conexității (succesiunea liniară de propoziții) și a secvențialității (structura ierarhică de propoziții).

Așadar definesc propoziția enunțată drept o unitate legată de alte propoziții: „Propoziția este un element semnificant al enunțului în întregul său și capătă sensul definitiv doar în interiorul acestui tot” (Bahtin, 1984: 290). În plus, resping confuzia între aspectele enunțative legate de asumare (distanțarea specifică propozițiilor care utilizează perfectul simplu în opoziție cu cele care sunt extrem de modalizate) și narațiunea propriu-zisă. O regretabilă confuzie a fost mult timp întreținută de către cei care au redenumit „povestire” „enunțarea

istorică” a lui Benveniste. Începând cu Weinrich, Genette și Maingueneau o astfel de glisare terminologică duce la confuzia între planurile enunțiative și secvențialitate. Dacă perfectul simplu este, așa cum nota Roland Barthes într-un celebru articol, „piatra de temelie a povestirii”, uzajul acestui sertar* verbo-temporal nu poate transforma o propoziție izolată precum (11) într-o povestire completă.

Din punct de vedere secvențial, faptul că o propoziție este fie un argument, fie o concluzie, corespunde unui tip particular de înlănțuire: o secvențialitate locală *argumentativă*.

Alte moduri de micro-înlănțuiri locale de propoziții par a fi posibile: înlănțuiri *narative*, despre care s-a discutat deja, în parte, în care legătura „*post hoc, ergo propter hoc*” între două sau mai multe propoziții ține loc de raport crono-logic; înlănțuiri *descriptive* guvernate de operații net ierarhizante și paradigmatică de integrare semantică; înlănțuiri *dialogale* și *explicative* (dominate de structura întrebare-răspuns-evaluare).

Astfel, de exemplu, o frază complexă precum:

(28) Bărbaților le plac femeile care au mâinile fine.

degeaba este ea o unitate semnificantă a limbii și, prin aceasta, perfect inteligibilă luată chiar izolat, căci nu are sens decât în co(n)textul în care aceasta poate reprezenta atât premisele unei argumentații publicitare, cât și morala unei fabule sau a unei povești picante. *Totul depinde de locul acesteia într-o succesiune secvențială dată* și, în plus, ea capătă sens numai în situația unei enunțări specifice în cadrul căreia propoziția secundară (relativă) îi va întregi sensul.

Atunci când Bahtin arată caracterul autonom al anumitor propoziții de deschidere și de închidere a unei povestiri, insistă asupra faptului că această aparentă autonomie este preluată de funcția textuală și dialogică: „Sunt, într-adevăr, propoziții de, am putea spune, «avant-post», situate exact pe linia de demarcație, acolo unde are loc alternanța (schimbarea) de roluri dintre subiecții vorbitori” (1984: 297).

Existența unor astfel de propoziții a fost confirmată, de atunci, prin studiul înscrierilor de secvențe narative în contexte conversaționale. Această inserție lasă loc – așa cum am văzut în capitolul 7 –, în mod sistematic, procedurilor de deschidere, sub formă de *rezumat* sau de *intrare-prefață*, și de închidere, sub formă de *încheiere* sau *morală-evaluare*, care orientează interlocutorii către contextul interacțiunii în curs. Să adăugăm la aceasta că

* (fr.: *tiroir*) Termenul denumește un concept cu sensul de „care generează episoade paralele, fără legătură între ele”. (n. trad.)

structura înălțăturilor explicative – monologale – este foarte apropiată de cea a conversației: se pune o întrebare-problemă la care se aduce un răspuns-soluție, care mai apoi este evaluat.

Cu siguranță că ar fi posibil să considerăm (28) ca fiind un proverb, adică o propoziție aparent mult mai „autonomă” și suficientă decât un slogan. În fapt, un proverb este, înainte de toate, un enunț disponibil și destinat asumării de tip polifonic, într-o înălțătură reactivă dată.

Dintr-un punct de vedere general, înainte de toate, trebuie să subliniem faptul că o propoziție descriptivă elementară precum:

(29) Marchiza are mâinile fine.

inteligibilă prin semnificația sa lingvistică intrinsecă, dar lipsită de sens în afara situației și/sau luată izolat, poate deveni foarte bine element al unei secvențe argumentative:

(30) Marchiza are mâinile fine, dar nu-mi place de ea.

în care (29) a devenit un argument (p) pentru o concluzie implicită (q) negată în mod natural de propoziția (non-q) care urmează după conectorul-marcă al argumentului DAR, așa cum vom vedea mai exact în capitoul 4.

Fie asertive, interogative sau exclamative, propozițiile sunt, în orice caz, integrate într-un context enunțativ în care capătă sens. Luate izolat, aserțiunile constatative pot fi percepute, bineînțeles, la o simplă analiză, ca fiind susceptibile de a forma un enunț complet, dar: „În realitate, o informație de acest tip se adresează cuiva, este suscitată de ceva, are un anumit scop, altfel spus, este o adevărată verigă dintr-o înălțătură de schimburi verbale, în interiorul unei sfere din realitatea umană sau din viața cotidiană.” (Bahtin 1984: 290). În *Marxismul și filosofia limbajului*, Bahtin și Voloșinov merg și mai departe cu această idee:

Orice enunțare-monolog, chiar dacă este vorba de o simplă inscripție pe un monument, constituie un element inalienabil al comunicării verbale. Orice enunțare, chiar dacă fixată în formă scrisă, este un răspuns la ceva și este construită ca atare. Ea nu este decât o verigă din înălțătură actelor de vorbire. Orice inscripție este o prelungire la cele care au precedat-o, angajează o polemică cu acestea, se așteaptă la reacții active de înțelegere, le anticipează etc. [...] O inscripție, ca oricare altă enunțare-monolog, este prevăzută pentru a fi înțeleasă, este orientată spre o lectură în contextul vieții științifice sau al realității literare de la acel moment [...]. (1977: 105-106)

În acest spirit, nu putem interpreta scurta povestire giscardiană (citată la pagina 32) și argumentația care vine în completare (exemplul 6, pagina 36) în afara înălțăturii actelor de vorbire: presiunea lui Chirac care îl somează pe

Președinte să treacă la fapte, intertextul cu trimitere la discursul dreptei clasice, care acuză Frontul popular de dezastru și care asociază Uniunea de stânga cu evocarea evenimentului din 1936, votul națiunii ca formă de răspuns la discursul Președintelui său etc.

Această natură profund dialogică a discursului nu trebuie totuși să fie confundată cu modul de îmbinare secvențială pe care o voi desemna cu termenul de „dialog”. Principiul dialogic nu conferă în mai mare măsură dialogului un loc de prim ordin – sau aparte –, la fel cum referința nu transformă descrierea în categorie generală de limbaj.

5. Structura compozițională a textelor

Structura globală a textelor nu se explică în totalitate prin combinațiile secvențiale, pentru că ea este, înainte de toate, reglată la un nivel superior de genurile discursului. Se întâmplă frecvent ca genurile să determine **planurile de texte fixe**: structura sonetului, cea a comediei clasice în trei acte și a tragediei în cinci acte, *dispositio* oratorică (exordiul, narațiunea, confirmarea, perorația), planul dialectic al dizertației (introducerea, teza, antiteza, sinteza, concluzia). Rețetele de bucătărie, planurile pentru traseele de escaladă și expediții urmează modele aproape identice și am putea spune același lucru și despre prezentările de film din programele de televiziune sau despre cadrul general al unei scrisori: deschiderea (termeni de adresare, indicații de timp și de loc), exordiu, corpul scrisorii (zonă de extremă variație), perorația, încheierea (formula de politețe și semnătura). **Planurile de texte ocazionale** sunt foarte frecvente, având rolul de a structura textele, în ansamblu. Proprii unui anumit tip de text, aceste planuri ocazionale sunt mai mult sau mai puțin identificabile în funcție de felul în care sunt sau nu subliniate prin semne de segmentare (alineate, titluri și sub-titluri, numerotarea părților etc.) și/sau de organizatori (enumerativi, conectori).

În interiorul acestor planuri de texte, așa cum s-a putut vedea mai sus (pp. 33-34), cu excepția cazurilor rare de texte monosecvențiale, secvențele de bază (nivelul 1 de complexitate) se îmbină în funcție de trei moduri care se combină între ele: succesiunea, inserarea și montajul în paralel (nivelul 2 de complexitate). De asemenea, există și o *dominantă*, dată fie de secvența în care este inserată, fie de secvența care permite rezumarea ansamblului textului (oricare ar fi lungimea sa) ce are ca efect tipologizarea globală (nivelul 3 de complexitate); aceasta ne determină să credem că există o tipologie a textelor (bază de tipologizare [7] a schemei 1 de la pagina 23). Trebuie să adăugăm că, în interiorul unui plan al textului, diferitele secvențe pot fi incomplete fără consecințe directe în structura globală. Un plan al textului poate veni întotdeauna să suplinească o incompletitudine secvențială.

Importanța planurilor de texte în complexitatea structurării compoziționale poate fi rezumată astfel:

STRUCTURA COMPOZIȚIONALĂ [B2]

B2.1. Planurile textelor (mai mult sau mai puțin reglate prin genuri discursive)

- Planurile fixe (proprii unui anumit gen)
- Planurile ocazionale (proprii unui text unic)

B2.2. Structurarea secvențială:

Nivelul 1: Prototipurile de secvențe

- Narativ
- Descriptiv
- Argumentativ
- Explicativ
- Dialogal

Nivelul 2: Îmbinarea secvențială de bază (care poate fi combinată)

- Secvențe coordonate (succesiune)
- Secvențe alternate (montaj în paralel)
- Secvențe inserate (inserarea)

Nivelul 3: Dominanta (care generează un efect de tipologizare globală)

- Prin secvența inserantă (care deschide și închide textul)
- Prin secvența rezumativă (care rezumă întregul text)

Se va evita confuzia terminologică privind *planurile de texte* și *planurile* sau *nivelurile de organizare*. Primele nu desemnează decât un nivel global de structurare compozițională (nivel de organizare B2), în timp ce *planurile de organizare* (A1/2/3 & B1/2) corespund diferitelor module, relativ autonome, care structurează ansamblul diferitelor niveluri (micro și macrolingvistice) de structurare a materiei verbale.

Capitolul 2

Prototipul secvenței narative

În ciuda diferențelor evidente dintre povestirea istorică și povestirea de ficțiune, ele prezintă o structură narativă comună care ne îndreptățește să considerăm discursul narativ ca fiind un model omogen de discurs.

(Ricœur, 1980: 3)

Povestirea este unitatea textuală căreia i s-a acordat cea mai mare atenție în tradiția retorică – de la *Poetica* lui Aristotel la *Eseu asupra povestirii* de Bérardier de Bataut (1776) – și în naratologia modernă¹¹ – de la *Morfologia basmului* lui Propp (1928) la *Timpul și povestirea* lui Paul Ricœur (1983-1985). Există astăzi numeroase prezentări și sinteze ale tuturor acestor lucrări și ale celor care au fost orientate, în ultimii ani, înspre psihologia cognitivă (Fayol, 1985). În ceea ce privește povestirea, a fost elaborată progresiv noțiunea de suprastructură, cu succesiunea de propoziții narative la care Umberto Eco face aluzie în *Apostilă la Numele trandafirului*: „În narațiune, suflul nu este dat de frază, ci de macro-propoziții, de scandările de evenimente” (1985b: 50). Modelul secvenței narative de bază pe care îl voi expune aici are drept scop explicitarea acestei observații esențiale, definind elementele care asigură legătura dintre propoziții ca și „împachetajul” sub formă de „macropropoziții” constitutive ale unei secvențe, la rândul ei constitutivă a unui text. În calitate de unitate textuală, orice povestire corespunde, la modul ideal, definiției minimale cu privire la textualitate: *succesiune de propoziții legate între ele care progresează către un final*. Ne întrebăm însă cum am putea defini specificul acestei așezări în text.

¹¹ Pentru o expunere mai detaliată a cercetărilor moderne în naratologie, fac trimitere la *Textul narativ*, publicat în aceeași colecție.

1. Criterii pentru o definiție a povestirii

Două definiții aparținând lui C. Bremond arată care sunt constituenții de bază ai oricărei povestiri. Cea mai scurtă se regăsește în *Logique du récit*: în cadrul acestui mesaj, un subiect oarecare (animat sau inanimat) să fie neapărat situat într-un timp t , mai apoi $t + n$ și să se arate ce se întâmplă cu el în momentul $t + n$ al predicatelor care l-ar caracteriza la momentul t (1973: 99-100). La acești trei primi constituenți: subiect, temporalitate și predicate transformate, o a doua definiție vine să adauge alte câteva elemente:

Orice povestire constă într-un discurs care integrează o succesiune de evenimente de interes uman în cadrul unității aceleiași acțiuni. Acolo unde nu există succesiune, nu există nici povestire ci, de exemplu, descriere (dacă obiectele discursului sunt asociate printr-o contiguitate spațială), deducție (dacă se implică una pe alta), efuziune lirică (dacă se evocă prin metaforă sau metonimie) etc. Acolo unde nu există integrare în unitatea unei aceleiași acțiuni, nu este nici povestire, ci doar cronologie, enunțarea unei succesiuni de fapte necoordonate între ele. Și, în fine, acolo unde nu există implicare a factorului uman (unde evenimentele raportate nu sunt nici produse de către agenți, nici suportate de către pacienți antropomorfi), nu poate exista povestire, pentru că numai în raport cu un proiect uman evenimentele capătă un sens și se organizează într-o serie temporală structurată (Bremond 1966: 62).

Mai exact, putem afirma că, pentru a avea povestire, trebuie să reunim șase constituenți simultan.

(A). Succesiune de evenimente:

„Acolo unde nu este succesiune, nu este nici povestire” (Bremond)

Pentru ca o povestire să existe, este nevoie de o succesiune minimă de evenimente care se petrec într-un timp t și mai apoi $t + n$. Definind „unitatea funcțională” care traversează diferitele moduri și genuri narative, Paul Ricoeur subliniază, la rândul său, importanța temporalității minimale: „Caracterul comun al experienței umane care este marcat, articulat, clarificat prin actul de a povesti, în toate formele, este un *caracter temporal*. Tot ceea ce se povestește se întâmplă în timp, i se acordă timp, se desfășoară în timp; iar ceea ce se desfășoară în timp poate fi povestit” (1986: 12). Acest criteriu de temporalitate nu este totuși un criteriu definitiv: numeroase alte genuri de texte (rețete și cronici, de exemplu) presupun o dimensiune temporală; însă ele nu sunt transformate în povestiri numai datorită acestui fapt. Pentru a fi povestire, trebuie ca această temporalitate de bază să fie dirijată de o tensiune: determinare retrogradă care face ca o povestire să fie orientată către un sfârșit ($t + n$), fiind organizată în funcție de situația finală. Claude Bremond face, pe bună dreptate,

următoarea observație: „Naratorul care vrea să ordoneze succesiunea cronologică a evenimentelor pe care le relatează, să le dea un sens, nu are altă soluție decât să le cuprindă într-o singură unitate a unui parcurs orientat spre un final.” (1966: 76). Liniaritatea temporală se regăsește în acest fel problematizată, așa cum se va arăta și în criteriul cu numărul cinci.

(B) *Unitatea tematică (cel puțin un actor-subiect S):*

„Acolo unde [...] nu există implicare a factorului uman [...], nu poate exista povestire” (Bremond)

În definiția din 1973, C. Bremond vorbește despre un „subiect oarecare (animat sau inanimat)”, situat „într-un timp t , apoi $t + n$ ”, ceea ce ne permite să reunim componentele A și B. În ceea ce privește definiția din 1966, se insistă asupra caracterului antropomorf al subiectului, venindu-se în completare cu ideea de „implicare a factorului uman”. Prezența unui actor (S) – cel puțin unul, individual sau colectiv, subiect de stare (pacient) și/sau subiect operator (agent de transformare despre care vom discuta mai departe) – pare a fi un factor de unitate a acțiunii. Această problemă este dezbătută de către Aristotel în capitolul 8 din *Poetica*:

Subiectul nu-i unul, cum își închipuie unii întrucât privește un personaj. Doar multe și nenumărate sunt întâmplările putând să se ivească în viața cuiva, fără ca, din unele din ele, să rezulte o unitate; și tot astfel faptele unui om sunt multe, fără ca laolaltă să alcătuiască o singură acțiune. (51a16)*

Trebuie să reținem observația lui Aristotel, și anume caracterul individual al actorului (principal) nu garantează unitatea de acțiune. Prezența unui (cel puțin) actor este indispensabilă, dar acest criteriu nu devine pertinent decât în raport cu alte componente: cu succesiunea temporală (A) și cu predicatele care caracterizează acest subiect (C).

(C) *Predicate transformate:*

„Să se arate ce se întâmplă în momentul $t + n$ al predicatelor care [...] pot caracteriza [subiectul de stare S] în momentul t ” (Bremond)

Găsim deja referiri cu privire la această idee la sfârșitul capitolului 7 din *Poetica*: „O limită decurgînd din firea lucrurilor ar fi următoarea: sub raportul întinderii, o tragedie e cu atât mai frumoasă cu cât e mai lungă, fără să înceteze

*Aristotel, *Poetica*, Editura Academiei Republicii Populare Române, București, 1965, traducere de D. M. Pippidi, VII, 15-20, p. 75. (n.tr.)

a rămîne inteligibilă. Sau, ca să întrebuițez o definiție simplă, limita potrivită a întinderii unei tragedii e cea indispensabilă pentru ca, în desfășurarea neîntreruptă a întâmplărilor cerută de asemănarea cu realitatea sau de progresiunea lor necesară, să se treacă de la o stare de fericire la una de nefericire, sau de la una de nefericire la alta de fericire”*. Acest exemplu, ales de către Aristotel, corespunde noțiunii de inversiune a conținuturilor, care va reprezenta pentru mult timp cheia definiției povestirii dată de semiotica narativă a lui Greimas. Plecând de la această opoziție între *conținutul inversat* (un subiect de stare [S] este în relație de disjuncție față de un anumit obiect de valoare: O) și *conținut aliniat* (subiectul de stare este, la sfârșitul povestirii, în relație de conjuncție față de obiectul dorit) va rezulta următoarea definiție: „Povestirea finită poate fi citită ca o transformare a unei anumite stări în contrariul său. Previzibilitatea acestui parcurs binar definește coerența specifică povestirii și îi marchează încheierea.” (Hénault 1983: 27). Se întâmplă oare întotdeauna la fel?

Dacă luăm exemplul din introducerea povestirii *Prințesa și bobul de mazăre* de Andersen, citată în capitolul precedent (pagina 41), constatăm că paragraful respectiv formează o secvență temporală: evenimentele se succed, există o anumită perioadă de timp între plecarea și întoarcerea prințului (A) care garantează unitatea povestirii (B), însă criteriul (C) este hotărâtor; predicatul inițial este chiar cel al unei disjuncții dintre subiectul S și obiectul de valoare al dorinței sale O (o prințesă adevărată). Între debutul și finalul secvenței nu putem spune că această ipoteză a lui Aristotel se verifică. Într-adevăr, la sfârșitul secvenței, Prințul se află în aceeași relație de disjuncție față de obiectul său de valoare. Nu există deci nicio transformare conjunctivă minimală, ceea ce se explică prin faptul că această scurtă secvență nu reprezintă decât începutul povestirii. Astfel ne vedem totuși obligați să mergem ceva mai departe cu analiza.

La modul mai puțin general și mai puțin direct inspirat de studiul basmelor, ne putem rezuma la ideea predicatelor *a fi*, *a avea* și *a face* care definesc subiectul de stare S în momentul t – debutul secvenței – apoi în momentul $t + n$ – sfârșitul secvenței. Se dă formula situațiilor inițială și finală care reunește primele trei componente (A, B și C), subliniind relațiile dintre ele, fără o implicare necesară a inversiunii conținuturilor, postulate mult prea tendențios de către semiotica narativă:

Situația inițială: [S *este/ facel are* sau *nu are* X, X' etc. în t]

Situația finală: [S *este/ facel are* sau *nu are* Y, Y' etc. în $t + n$]

* *Ibid.*, VII, 10-15, p. 75 (n.tr.)

(D). Un proces:

„Acolo unde nu există integrare în unitatea unei singure acțiuni nu există [...] povestire” (Bremond)

Această idee de unitate de acțiune este avansată în mai multe rânduri de către Aristotel în *Poetica*, și tocmai în numele ei nu se mulțumește cu ideea de unicitate a eroului (B):

[...] subiectul, întrucât e imitația unei acțiuni, câtă să fie imitația unei acțiuni unice și întregi, iar părțile așa fel înclinate ca prin mutarea din loc a uneia, ori prin suprimarea ei, întregul tot să rezulte schimbat ori tulburat. Căci nu poate fi socotit parte a unui întreg ceea ce – fie că e, fie că nu e – n-aduce cu sine o deosebire vizibilă. (51a30)*

Noțiunea de acțiune unică ce formează un tot este privită astfel de către Aristotel:

Întreg e ceva ce are început, mijloc și sfârșit. Început e ceea ce, prin natura lui, nu urmează în chip necesar după nimic, dar care, mai curând sau mai târziu, e urmat neapărat de altceva. Sfârșit, dimpotrivă, e ceea ce urmează obișnuit după altceva, fie în virtutea unei necesități, fie a unei deprinderi, și după care nu mai urmează nimic. Mijloc, ceea ce urmează după ceva și e, la rândul-i, urmat de altceva. Pentru ca subiectele să fie bine întocmite, se cade dar ca nici să nu înceapă, nici să se sfârșească la întâmplare, și să țină seama de principiile arătate. (50b26)**

Această triadă va fi reluată, în mod sistematic, în epoca clasică, prin termenii de „introducere” sau „expozițiune”, „nod” sau „desfășurare”, „concluzie” sau „deznodământ”. Definiția acțiunii unice ca tot unitar îi permite lui Aristotel să facă distincția dintre povestire și cronică sau anale:

...subiectele [...] trebuie să aibă aceeași alcătuire dramatică pe care o au subiectele tragediilor: să poarte asupra unei singure acțiuni, întregi și complete, având un început, un mijloc și un sfârșit, pentru că – una și întreagă, ca orice organism să poată produce desfătarea care-i e proprie. Evident, iarăși, că alcătuirea subiectelor poeziei epice nu poate fi aceeași ca a subiectelor istoriei, în care, în mod necesar, expunerea nu e a unei acțiuni, ci a unei epoci, mai exact a tuturor evenimentelor petrecute înăuntrul unei epoci în legătură cu unul sau mai multe personaje, oricât de întâmplător ar fi raportul în care s-ar gândi unul față de celelalte. Așa cum biruința navală de la Salamina și înfrângerea carthaginezilor în Sicilia s-au petrecut cam în aceeași vreme, fără

* *Ibid.*, pp. 64, 30-35.

** *Ibid.*, pp. 62-63, 25-35.

să fi năzuit câtuși de puțin spre același țel, tot astfel, într-o serie de succesiuni, un eveniment se poate câteodată produce după altul, fără ca din ele să rezulte o unică urmare. (59a17-21)*

Către aceste aspecte prezentate de Aristotel își îndreaptă atenția și P. Ricoeur atunci când definește modul de compunere a textului în cazul povestirii. Filosoful subliniază cu precizie că *muthos* ca „asamblare de acțiuni săvârșite” este o operație de punere în intrigă: „punerea în intrigă constă îndeosebi în selectarea și aranjarea evenimentelor și acțiunilor povestite, care fac din fabulă o povestire «completă și unitară» cu început, cuprins și sfârșit” (1986: 13). Ceea ce transpare din întreaga fabulă ca fiind adevărat (adică din Text) este la fel de adevărat la nivelul unității care se află în atenția noastră: secvența.

Să încercăm să reformulăm această idee: pentru a avea o povestire este necesară o transformare a predicatelor (C) pe parcursul unui proces. Noțiunea de proces permite precizarea componentei temporale (A), lăsând la o parte ideea de simplă succesiune temporală de evenimente. Concepția aristotelică de acțiune unică ce formează un întreg nu este altceva decât procesul transformațional următor, dominat de tensiunea despre care vorbeam mai sus:

Situație inițială	Transformare (săvârșită sau suportată)	Situație finală
ÎNAINTE „început”	PROCES „mijloc”	DUPĂ „sfârșit”

Este ceea ce încearcă să arate, de exemplu, A.J. Greimas prin formula programelor narative (PN): un subiect de stare (S) este disjunct (V) față de un obiect de valoare (O) și, sub influența (operație de transformare) unui subiect operator (Sop), subiectul de stare (S) este, la sfârșitul povestirii, conjunct (Δ) obiectului dorinței. Fie formula unui program narativ conjunctiv (pentru un program disjunctiv, ar fi suficient să inversăm predicatul inițial și final trecând de la o conjuncție Δ la o disjuncție V):

$$PN = FT(Sop) \gg [(S \vee O) > (S \Delta O)]^{12}$$

Mai exact, în afara faptului că subiectul de stare și subiectul operator pot corespunde aceluiași actor, mi se pare că este absolut necesar să spun că procesul transformațional (care reușește sau este supus eșecului) cuprinde trei momente (m) legate de momentele constitutive ale aspectului. Cele două

* *Ibid.*, cap. XXIII, pp. 87, 15-30.

¹² Pentru rezumat și aplicație, vezi Adam 1984: 59-73.

extreme permit redefinirea componentei (A integrând în unitatea de acțiune a procesului: $m\ 1 = \text{ÎNAINTEA PROCESULUI}$ (acțiune iminentă = t), $m\ 5 = \text{DUPĂ PROCES}$ (îndeplinirea recentă = $t + n$). Aceasta corespunde primelor două macro-structuri narative (Pn1 și Pn5) constitutive ale secvenței de bază. Procesul poate fi descompus, la rândul lui, în trei momente:

- $m\ 2 = \text{Debutul procesului (a începe să, a se pune pe).}$
- $m\ 3 = \text{Parcursul procesului (a continua să)}$
- $m\ 4 = \text{Sfârșitul procesului (a termina de).}$

Pentru a trece de la simpla succesiune liniară și temporală de momente ($m1, m2$ etc.) la povestirea propriu-zisă, trebuie să operăm punerea în intrigă, să trecem de la succesiunea cronologică la logica singulară a povestirii care introduce o problematizare, prin intermediul a două macro-propoziții narative – Pn2 și Pn4 – extrem de importante, inserate între situația inițială și debutul procesului (Pn1) și între proces și situația finală (Pn5). Înainte de a intra în logica singulară a punerii în intrigă, precizând cel de-al cincilea criteriu (E) de definire a povestirii, putem reflecta asupra importanței macro-propozițiilor Pn2 și Pn4, revenind asupra primei secvențe paragraf din *Prințesa și bobul de mazăre* (exemplul (8) pagina 41).

Într-adevăr, primele două propoziții nu constituie decât macro-propoziția Pn1- Orientarea sau Situația inițială: propoziția [a] arată subiectul S al întâmplării și relativa [b] precizează deținătorul obiectului căutat („voia”) adică un obiect valorizat („o prințesă”). În articolul său „Tematica” din 1925, B. Tomașevschi definea în acest mod prima macro-propoziție: Situația inițială necesită o introducere narativă. Povestirea împrejurărilor ce determină starea inițială a personajelor și raporturile dintre ele se numește expozițiune” (1965: 275). La aceasta el adaugă, cu un foarte fin spirit de observație, că expozițiunea-orientare nu are loc întotdeauna la începutul unei întâmplări. Povestirea poate foarte bine să înceapă *ex abrupto*: „Povestirea începe printr-o acțiune în curs de desfășurare și doar prin cele ce urmează autorul ne face cunoscută starea inițială a eroului. În acest caz, avem de-a face cu o expozițiune întârziată” (*id.*). Specificul povestirii lui Andersen nu apare decât în propoziția [c]. Proprietatea obiectului de valoare („veritabil”) apare aici drept o Complicație-Pn2 așa cum subliniază dealtfel conectorul argumentativ DAR. Plecând de la această a doua macro-propoziție – pe care o numește nod – Tomașevschi dă următoarea definiție: „Pentru a începe o fabulă, se introduc motive dinamice care distrug echilibrul situației inițiale. Ansamblul motivelor care destabilizează echilibrul situației inițiale și care pun bazele acțiunii se numește nod. De obicei, nodul determină întreaga desfășurare a fabulei iar intriga se reduce la variații ale motivelor principale, introduse de către nod. Aceste variații se numesc peripecții (trecerea de la o situație la alta)” (1965: 274). În exemplul nostru, propozițiile

[d] și [e] formează nucleul de acțiune al acestor peripeții sau macro-propoziția Pn3-(re) Acțiunea. Aflată în poziție simetrică față de Pn2, macro-propoziția Pn4-Rezoluția este foarte importantă (ea este de altfel introdusă și de către conectorul DAR). Într-adevăr, propoziția [f] definește în mod clar imposibilitatea, în cazul subiectului, de a pune alături faptul de a *exista* cu cel de a *părea* al prințeselor întâlnite („nu putea niciodată să fie sigur dacă era vorba de prințese adevărate”), adică să descopere adevărul, și propoziția [g] insistă asupra dificultății de a face diferența dintre non-existența înșelătoare și aparență („părea ciudat”). Această macro-propoziție narativă poate fi numită „Rezolvare” chiar și atunci când aceasta nu manifestă niciun semn de soluționare a problemei date; prin acest termen cred că trebuie subliniat doar că acest al doilea declanșator permite încheierea secvenței, așa cum prima (Pn2) asigură demararea secvenței. În maniera sa, Tomașevschi a perceput natura profund simetrică a propozițiilor Pn2 și Pn4: „tensiunea dramatică crește pe măsură ce se apropie de răsturnarea situației. Această tensiune este obținută în mod obișnuit prin momentul de pregătire al acestei răsturnări” (1965: 274). El vorbește despre Pn2, „nodul”, ca fiind o „teză” și despre „Pn4” o „antiteză”. În mod logic, din Pn4-Rezolvarea decurge din Situația finală (sinteza-deznodământ la Tomașevschi). Această mișcare logică este subliniată aici de către conectorul ÎN CONSECINȚĂ și Situația-finală-Pn5 arată cititorului, odată cu întoarcerea subiectului, eșecul căutării. Putem spune că macro-propozițiile Pn2 și Pn4 asigură punerea în intrigă a bazei oricărei secvențe și că articularea logică prevăzută de către Tomașevschi – Teza-Pn2 + Antiteza-Pn4 + Sinteza-pn5 – constituie structura punerii în intrigă. Această punere în intrigă este precizată de către cel de-al cincilea criteriu.

(E) *Cauzalitatea narativă a punerii în intrigă:*

„Povestirea explică, coordonează, trasează dar și înlocuiește ordinea cauzală cu înlănțuirea cronologică” (Sartre 1947: 147)

În celebra sa „Explicație a *Străinului*” (1943), Sartre pleacă de la această definiție a povestirii pentru a explica de ce romanul lui Camus nu poate fi considerat o povestire. Va dezvolta aceeași idee în eseuul său din 1938 despre Dos Passos: „Povestirea explică: ordinea cronologică – ordinea vieții – abia disimulează ordinea cauzelor – ordinea pentru înțelegere; evenimentul nu ne emoționează, acesta este la jumătatea drumului dintre faptă și lege” (1947: 20). Dacă scriitorul american inventează, în sens strict, „arta de a povesti”, ceea ce înseamnă că, mai cu seamă în *Manhattan Transfer* (1925), „ordinea cauzelor nu se lasă niciun moment depășită de ordinea datelor. Aceasta nu este însă povestire, ci este deversarea cu bălbâieli a unei memorii brute și pline de goluri, care rezumă în puține cuvinte o perioadă de câțiva ani, pentru ca mai apoi, aceasta să se întindă la nesfârșit, evocând un fapt nesemnificativ.” (1947: 21).

Renunțarea la *post hoc, ergo propter hoc* al anticilor, în romanul modern, se traduce prin faptul că, în loc de a lega evenimentele în funcție de cauză, a povesti pentru Dos Passos înseamnă a „aduna”. La fel stau lucrurile și în *Străinul*, unde frazele par să se juxtapună: „În special, se evită toate legăturile cauzale care pot introduce în povestire vreo urmă de explicație și care ar putea aduce, între momente, o ordine diferită de pura succesiune” (1947: 143). De unde și celebra afirmație: „O frază din *Străinul* este o insulă” (1947: 142).

Mai aproape de zilele noastre, avem exemplul naratorilor din opera lui Claude Simon, care-și dau seama că nu sunt capabili să relateze o succesiune de evenimente în forma unei povestiri bine alcătuite. La începutul romanului *Tentative de restitution d'un retable baroque* (*Încercare de restituire a iconostasului baroc*), într-una din interminabilele paranteze a căror formulă secretă numai autorul o deține, cunoașterea evenimentelor este afirmată deschis ca fiind „fragmentară, incompletă, realizată prin alăturarea unor imagini fugitive, la rândul lor incomplet surprinse în ansamblu, cuvinte și acestea aproape de neînțeles, senzații nedefinite, totul transpus în ceva foarte vag, mult prea găunos și plin de goluri pe care doar imaginația și o aproximare logică se străduiesc să o remedieze.” Câteva rânduri mai jos, încercarea de narativizare – ceea ce numesc punerea în intrigă – este descrisă astfel:

Iar acum, acum când totul s-a terminat, a încerca să redai, să reconstitui ceea ce s-a întâmplat, e ca și cum ai vrea să lipești cioburile împrăstiate, ciuntite ale unei oglinzi, încercând cu neîndemănare să le rearanjezi, obținând de fapt un rezultat incoerent, derizoriu, stupid, în care spiritul nostru, sau mai degrabă orgoliul nostru, ne obligă sub amenințarea nebuliei și împotriva oricărei evidențe, să găsim cu orice preț o succesiune logică a cauzelor și a efectelor, acolo unde rațiunea nu poate să vadă decât o rătăcire, noi înșine de fapt aruncați încolo și încoace, asemenea unui dop plutind pe apă, fără direcție, fără scop, străduindu-se doar să se mențină la suprafață, suferind și murind până la urmă, asta e tot...

În *Arta romanului*, Milan Kundera se înscrie în aceeași direcție, făcând o comparație între cele două acte de sinucidere, cea a lui Werther și cea a Anei Karenina. La Goethe, „Werther e îndrăgostit de soția prietenului lui. Nu poate să-și trădeze prietenul, însă nici nu poate renunța la iubirea lui, așa că se sinucide.” (1986: 79); cu alte cuvinte, actul sinuciderii este aici „transparent precum o ecuație matematică” (1986: 79). Pentru vechii romancieri, mobilul, sesizabil în mod rațional, determină apariția unui act care va provoca un altul și așa mai departe. Aventura este povestirea, adică „înlănțuirea actelor vizibil cauzală” (1986: 79). Faptul că nu putem, în schimb, să explicăm cu adevărat sinuciderea Anei Karenina, marchează foarte clar diferența dintre narațiunea clasică și romanul lui Tolstoi, care pune în lumină „aspectul din afara oricărei cauzei, neluat în calcul, chiar misterios, al acțiunii umane.” (1986: 79)

Pentru a oferi un exemplu, să analizăm acest rezumat al romanului *Colomba* de Mérimée, publicat în *Manuel des études littéraires françaises* de P. Castex și P. Surer (Volumul 5, *Secolul al XIX-lea*, Hachette, 1950: 172)

(1)

[a] Un tânăr locotenent cu jumătate de soldă, care se întoarce în Corsica, în locurile sale de baștină, face cunoștință cu locotenentul Nevil și cu fiica acestuia Lydia, de care se și îndrăgostește. [b] La sosirea pe insulă, sora sa, Colomba, îi tulbură visul frumos de iubire, îndemnându-l să se răzbune împotriva familiei Bariccini, ucigașii tatălui său. [c] Orso, jignit fiind de către cei doi frați Bariccini, ripostează și îi ucide cu două focuri de armă și fuge, luând drumul sălbăticiei; [d] Colomba și Lydia îl caută și îl regăsesc; [e] dar micul grup este prins. [f] S-a considerat că Orso a acționat în situație de legitimă apărare [g] și își sărbătorește logodna cu Lydia, [f] în timp ce Colomba, nemișcată în fața acestei drame, își savurează victoria, privindu-l pe bătrânul Bariccini care este pe moarte.

Rezumatul unui text narativ este un text ca oricare altul chiar dacă, așa cum nota A. Kibedi Varga, „povestirea nu reprezintă niciodată *textul*, ci un fel de rezumat mental al acestuia, care prezintă riscul de a fi inexact, deoarece, de multe ori, acesta depinde de modul de selectare a faptelor îndeplinite de către cel care rezumă evenimentele povestite în text” (1979: 380). Rezumatul ales ne permite să ajungem la fabulă/ întâmplare, termen de preferat în fața celui de „povestire”, așa cum este folosit de către A. Kibedi Varga, care pare să se bazeze pe un silogism subiacent:

Premisa majoră:

Omul care nu-și apără onoarea nu merită să fie fericit. ($m1 = [a] + [b]$).

Premisa minoră:

Or, Orso (datorită lui Colomba) a știut să-și apere onoarea ($m2 + m3 + m4 = [c], [d], [e], [f]$).

Concluzie:

Deci Orso merită să fie fericit ($m5 = [g]$ și $[h]$).

Atât la Mérimée, cât și la Goethe, faptele au transparența, dacă nu a „unei ecuații matematice”, așa cum afirmă M. Kundera, cel puțin a acestei forme ideale de raționament care este silogismul. În aceste condiții, narațiunea se bazează pe logica unui raționament și putem efectiv vorbi despre o „înlănțuire a actelor, vizibil cauzală.”

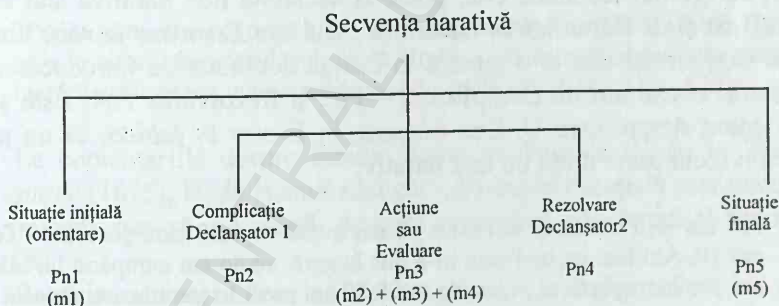
Logica singulară a punerii în intrigă nu are nimic de-a face cu rigoarea abstractă a raționamentelor materializate prin astfel de silogisme „Logica” narativă este perfect definită de R. Barthes atunci când vorbește despre ea ca despre o logică foarte impură, o logică aparentă, o logică endoxală, legată de

felul nostru de a raționa și absolut deloc de raționamentul formal pe care silogismele precedente le puneau în evidență:

Totul te face să te gândești, într-adevăr, la faptul că resortul activității narative este însăși confuzia dintre consecuție și consecință, ceea ce vine *după* fiind văzut în povestire drept *cauzat de*; povestirea ar fi, în acest caz, o aplicație sistematică a erorii, denunțată de către scolastică prin formula *post hoc, ergo propter hoc* [...]. (1966: 10).

G. Genette insistă încă și mai mult asupra noțiunii de „determinări retrograde”, asupra modului în care povestirea își disimulează arbitrariul: „Nu neapărat nedeterminarea ci determinarea mijloacelor prin scopuri și, pentru a fi mai direcți, *a cauzelor prin efecte*” (1969: 94). Motivarea narativă este o formă de voalare a cauzalității. „Motivarea este deci apartenența și alibiul causal pe care determinarea finală și le asumă, ceea ce reprezintă de fapt regula ficțiunii: acel *pentru că* are rolul de a-l face uitat pe *de ce?* – și de a naturaliza sau de a *realiza* (în sensul de: a face să treacă drept reală) ficțiunea, disimulând ceea ce aceasta a *dirijat*, [...] adică artificialul: pe scurt, fictivul” (Genette 1969: 97).

Această dezagregare a logicii și a temporalității este, înainte de toate, realizată prin „logica” macro-propozițională a punerii în intrigă de care ține seama schema divizibilă în cinci; aceasta ierarhizează relațiile, de altfel cronologice și liniare, între cele cinci momente (m) al oricărui proces din interiorul unei secvențe (sau al unui întreg text):



Aplicarea acestei scheme la *Colomba*, propusă ceva mai sus, realizează decupajul următor, mai aproape de ansamblul rezumatului decât silogismul:

Pn1 = [a] + [b] = Fericirea lui Orso și mândria rănită a Columbei (de unde cererea adresată lui Orso) într-o situație inițială tip care reunește trei actori din perspectiva a două căutări cu legătură între ele: Orso și Lydia (dobândirea fericirii), Orso și Colomba (spălarea onoarei).

Pn2 = [c] = Orso, jignit de către frații Bariccini, ripostează și îi ucide: fie un proces transformat care poate modifica predicatelor de bază ale lui Pn1 introducând elemente de nefericire și dezonoare.

Pn3 = [d] + [e] = Re-acțiunea dată de fuga și prinderea celor trei actori.

Pn4 = [f] = Rezolvarea adusă de recunoașterea situației de legitimă apărare drept caracteristică a procesului Pn2.

Pn5 = [q] + [h] = Situația finală care îi reunește din nou pe cei trei actanți prin sentimentul de fericire trăit (logodna lui Orso și a Lydiei) și onoarea (răzbunarea Colombeii).

Astfel putem înțelege mai bine noțiunea de „scandare a evenimentelor” despre care vorbește U. Eco și concepția aristotelică a „unității de acțiune”. Operația de punere în intrigă se bazează pe acest dispozitiv elementar care determină, bineînțeles, multiple posibilități de combinare a secvențelor de texte, în funcție de cele trei moduri de bază pe care, de altfel, le detaliază în alt studiu și care vor fi parțial ilustrate în analizele textuale ale acestui capitol și ale celui următor (Adam 1985: 70-94): coordonarea liniară a secvențelor, încadrarea-insertia lor și montajul în paralel (întâmplări care alternează în *Legenda Graalului* de Chrétien de Troyes sau în *Palmierii salbatici* de Faulkners sunt exemple literare foarte bune, iar *Nebunia zeilor* – cel mai amuzant exemplu filmic).

Înțelegem, de asemenea, că o compilare a faptelor ordonate în funcție de date, de cronici, de anale etc., poate fi declarată non narativă atât de către Aristotel, cât și de Bérardier de Bataut în eseul său *Essai sur le récit* din 1776: în acest caz, nu asistăm la o punere în intrigă dominată de introducerea a doi declanșatori constituiți de Complicația – Pn2 și Rezolvarea Pn4. Este și cazul acestui enunț despre care U. Eco notează, în *Lector in fabula*, că nu poate fi nicidecum recunoscut drept un text narativ.

Ieri am ieșit din casă, am mers să iau trenul de 8,30 care sosește la Torino la ora 10. Am luat un taxi care m-a dus la gară, acolo am cumpărat un bilet și m-am dus la respectivul peron; la ora 8,20 am urcat în trenul care a plecat la timp și care m-a dus la Torino.

O astfel de secvență lingvistică nu poate fi considerată povestire, și aceasta independent de principiile pragmatice prescrise de către U. Eco: „În fața cuiva care ne-ar povesti o întâmplare de acest gen, ne-am pune întrebarea de ce ne-ar face să ne pierdem timpul, încălcând prima regulă conversațională a lui Grice, prin care se spune că nu trebuie să fii mai informativ decât este necesar” (1985: 141). Această lege nu este nicidecum pur narativă. În fapt, dacă „întâmplarea” călătoriei cu trenul nu este o povestire, înseamnă că nu face decât să enumere o succesiune de acte – care corespund unui simplu script – fără a pune evenimentele în intrigă. Pentru a face distincția dintre descrierea de acțiuni

și povestire, vom spune că descrierea de acțiuni (despre care vom discuta la sfârșitul capitolului III) nu se subordonează criteriului punerii în intrigă (E).

Să adăugăm la aceasta faptul că Orientarea – Pn1, care fixează situația inițială a povestirii, stabilește mai ales elementele constitutive ale „lumii” întâmplării povestite. Așa cum nota U. Eco: „Pentru a povesti, trebuie ca, înainte de toate, să construim o lume, cât se poate de plină, până în cele mai mici detalii” (1985 b: 26). Nu numai personajele sunt constrânse să acționeze după legile acestei lumi, ci și „narativul este prizonierul premiselor sale” (1985 b: 35). Aceasta înseamnă că logica lumii reprezentate vine să se suprapună logicii punerii în intrigă. Această logică a lumii reprezentate se regăsește în partea stângă a schemei 2 (capitolul I, pagina 21), în A3.

(F) *O evaluare finală (explicită sau implicită):*

„Chiar și atunci când toate faptele sunt stabilite, rămâne întotdeauna problema înțelegerii acestora prin intermediul unui act de evaluare care reușește să le țină laolaltă în loc să le vadă în serie” (Mink 1969 - 1970).

Această ultimă componentă – numită „configurațională” de către P. Ricoeur, pe urmele filosofului limbajului Louis O. Mink – reprezintă probabil una din acele chei ale specificului povestirii pe care o regăsim, de asemenea, și la Bérardier de Bataut:

„Puțini sunt cei care, după a lor judecată, pot trage concluzii asupra faptelor pe care le citesc. Scriitorul trebuie să suplinească această neputință, pentru a da lucrării utilitate așa cum consideră el de cuviință” (1776: 321 - 322).

La comentariile despre fabulă făcute de Père le Bossu în *Traité du poème épique* (1675), B. de Bataut adaugă: „Partea ei esențială este maxima de morală pe care vrea să o impună. Aceasta reprezintă adevăratul ei fundament. (1776: 581).

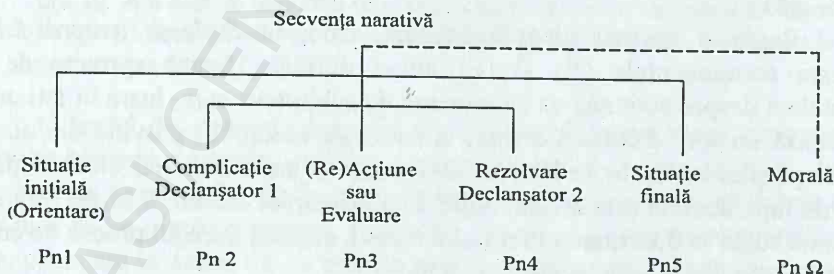
Regăsim aceeași idee la Lessing, care, în *Reflecții asupra fabulei* reunește componentele (E) și (F) într-o definiție foarte aproape de cea aristotelică despre acțiunea-ca succesiune de schimbări care, luate în ansamblu, „formează un tot”. Pentru Lessing, unitatea de ansamblu provine din acordul tuturor părților ce au în vedere un final unic: „Finalul fabulei, motivul pentru care, de fapt, aceasta este creată, reprezintă principiul moral.” Claude Simon, în discursul rostit la decernarea Premiului Nobel, explică întregul proces de creație al fabulei, înscriindu-se în aceeași direcție:

În dicționar, prima accepție a cuvântului „fabulă” este următoarea: „Scurtă povestire din care se desprinde o morală.”. Urmează imediat o primă observație: aceea că de fapt adevăratul proces de creație al fabulei se desfășoară în

sens total invers schemei și că, dimpotrivă, povestirea se desprinde din morală. Pentru autorul de fabulă, există mai întâi o morală [...] și mai apoi o întâmplare pe care o imaginează ca pe o demonstrație figurată, pentru a ilustra maxima, preceptul sau teza cărora autorul încearcă, în acest mod, să le confere un mai mare impact. (1986: 16)

Edgar Poe, vorbind despre un astfel de gen narativ, ajunge la aceeași concluzie, în „Metoda de compunere” din *Geneza unui poem*: „Pot să spun că poemul meu și-a regăsit începutul – prin final, întocmai cum ar trebui să înceapă toate operele de artă (...)” (1951: 991). „Orice fel de plan, care poate fi numit plan, trebuie să fie elaborat cu foarte mare atenție în vederea stabilirii unui deznodământ, înainte ca penița să alunece pe hârtie. Doar având întotdeauna în fața ochilor un deznodământ putem conferi unui plan indispensabila trăsătură care ține de logică și de cauzalitate – făcând în așa fel ca toate incidentele, și în special tonul general, să tindă spre prezentarea desfășurată a intenției.” (1951: 984). Pentru maestrul narațiunii fantastice, prima dintre considerații este firesc „cea a efectului ce trebuie produs” (1951: 984), iar această concepție a efectului nu rămâne fără consecințe imediate în ansamblul operei. „Dacă o lucrare literară este prea întinsă pentru a putea fi citită într-o singură ședință de lectură, trebuie să ne resemnăm, privându-ne astfel de efectul extraordinar de important care rezultă din unitatea tipăriturii; căci dacă sunt necesare două ședințe de lectură, evenimentele din lumea reală se interpun, iar tot ceea ce numim *ansamblu*, totalitate, se distruge într-o clipă” (1951: 986).

Pe baza tuturor acestor observații, devine posibilă completarea prototipului secvenței narative de bază printr-un model care integrează macropropoziția evaluativă finală (sau „morală” = $P_n \Omega$) care dă – în mod explicit sau nu și, în funcție de genurile narative, mai mult sau mai puțin ușor deductibil, plecând de la indicii ce trebuie deciptate de către cititor – sensul configurațional al secvenței:



Scriitorii pun clar în evidență această complementaritate narativă dintre secvență și configurație. Astfel Milan Kundera vorbește în *Arta romanului*, despre „arta elipsei” ca despre o necesitate pe care o explică în termeni foarte

aproiați de cei amintiți de E. A. Poe: „Imaginați-vă un castel atât de mare, încât nu poate fi cuprins cu vederea. Imaginați-vă un concert care durează nouă ore. Există limite antropologice care nu trebuie depășite, limitele memoriei, de exemplu. La sfârșitul lecturii, trebuie să fiți în măsură să vă amintiți cum a început aceasta. Altfel romanul devine *diform*, «claritatea sa arhitectonică», trece într-un con de umbră.” (1986: 94). Structura povestirii garantează controlul asupra diversității elementelor: asigurând coeziunea, aceasta permite atât memorarea, cât și lizibilitatea enunțurilor.

Să luăm exemplul unei povestiri foarte scurte:

(2)

Trebuie să faceți semn șoferului

Doamna aștepta autobuzul.

Domnul aștepta autobuzul.

Trece un câine negru care șchioapătă

Doamna se uită la câine

Domnul se uită la câine

Și în acest timp autobuzul trecu

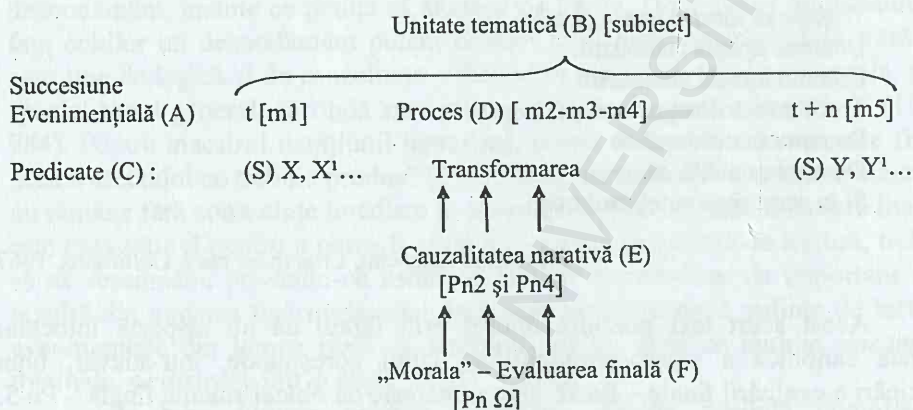
Raymond Queneau, *Courir les rues*, Gallimard, 1967

Acest scurt text prezintă interes prin faptul că nu respectă întocmai ordinea canonică a macro-propozițiilor. Titlul corespunde, într-adevăr, unei anticipări a evaluării finale – Pn Ω care urmărește de obicei situația finală – Pn 5. Aceasta din urmă nu este dată în mod explicit, ci apare prin derivare, plecând de la informațiile precedente: autobuz pierdut atât de domn, cât și de doamnă – o întoarcere la situația inițială ($t + n$ [Pn 5] = $t +$ [Pn 1]). Primele două versuri definesc situația inițială (Orientarea Pn 1); versul trei introduce declanșatorul povestirii (Complicația Pn 2); versurile 4 și 5 corespund (re) acțiunii centrale (Pn 3) și ultimul vers celui de-al doilea declanșator sau Rezolvării – Pn 4.

Este interesant de comparat această scurtă povestire cu ceea ce spunea Lessing atunci când arăta că o succesiune de personaje – un cocoș sălbatic (S1) + un jder (S2) + o vulpe (S3) + un lup (S4) – nu poate crea o fabulă. O succesiune evenimențială de acest tip, sau chiar, așa cum prevede Lessing: „Jderul mănca cocoșul sălbatic, vulpea mănca jderul, lupul mănca vulpea” nu este suficientă – orice s-ar spune – pentru a transforma principiul moralei în fabulă. Perfectul simplu este realmente important și pus în valoare de ultimul cuvânt al scurtei povestiri a lui Queneau: în spatele acestui timp narativ se profilează deplasarea succesiunii temporale (A) către cauzalitatea narativă a punerii în intrigă (E). Dar, pentru a avea povestire, trebuie să trecem de la planul succesiunii evenimențiale la cel al „configurării”, trebuie să depășim absența actorului permanent prezent. Unitatea este aici asigurată de către principiul moral: „Cel mai slab este prada desemnată a celui puternic”, care presupune în mod evident doi actori cu funcția

de a asigura legătura, în profunzime, a propozițiilor: S1 – cel mai puternic și S2 – cel mai slab, dar nu putem vorbi de un proces transformațional articulat în jurul celor doi declanșatori (Pn2 și Pn4) care asigură trecerea de la situația inițială la situația finală. Pentru a scrie o povestire și pentru a depăși simpla descriere de acțiuni, ar trebui, de exemplu, să imaginăm un proces care îi pune față în față pe cel mai puternic (Lupul) și pe cel mai slab (Mielul) pentru a ajunge la intriga fabulei lui La Fontaine, a cărei analiză o vom detalia mai târziu.

Cele șase criterii prevăzute pot fi numite în următoarea schemă de sinteză:



2. Pragmatica povestirii

Trei reguli de ordin pragmatic au fost dictate de către Cicero și reluate în articolul „Povestirea” din *Enciclopedia*: regula *conciziei* (legea economiei), regula *clarității* și regula *verosimilului*. Lucrările clasice adaugă la aceasta, în general, o lege pragmatică de *interes*: „Narațiunea va deveni interesantă dacă oratorul, care vorbește pentru a fi ascultat, și autorul, care scrie pentru a fi citit, știu să captiveze auditorul și cititorul, fie distrându-l, fie instruindu-l, fie emoționându-l, adică adresându-i-se imaginației, inteligenței și inimii.” Putem acum să ne punem întrebări asupra celor patru principii. Dacă verosimilitatea și claritatea par unanim prescrise pentru a forma o povestire bună, interesul nu corespunde întotdeauna legii economiei clasice.

Stau mărturie, de exemplu, aceste replici ale lui Michel Deon din *Un taxi mov*. Cu privire la întâmplările povestite de către personajul central, naratorul notează, mai întâi de toate, că acestea respectă regula verosimilului:

„În întâmplările povestite de Taubelman [...] există o parte de adevăr care le face plauzibile” (1973: 160), dar adaugă un pic mai jos: „[...] Nu am talentul de scriitor care să-mi permită să povestesc întocmai (sau să inventez, mai bine spus) o întâmplare, cu toată savoarea și pe de-a-ntregul, așa cum numai Taubelman știe să o facă. Povestirea aceea a durat aproape o oră, cu fraze, propoziții incidente, reluări, un vocabular savuros. Spre deosebire de celelalte, care nu se supun unor reguli și care păcătuiesc prin exces, am considerat că e adevărată, în fine posibilă” (1973: 286). În volumul de nuvele intitulat *Ni les ailes ni le bec*, François Conod se înscrie în aceeași direcție propusă de Deon. După ce a povestit o întâmplare în câteva rânduri, adaugă:

„Ce? Deja s-a terminat? Dominique, care povestește mult mai bine decât mine, ne-ar fi ținut ore întregi cu sufletul la gură spunând povestea Titanicului. Pe când eu, o ucid din fașă (...) o pulverizez [...] ca și cum aș vrea să scap repede de ea, ca și cum mi-ar arde buzele sau degetele când scriu. (1987: 156)

Și, mai departe, face următorul comentariu pentru ce-a de-a treia întâmplare pe care tocmai o mângălise la repezeală pe-o jumătate de pagină:

Vai, deja am spus tot. Ar fi trebuit să o mai lungesc cu „crema anticelulită”, să descriu cutiuța rotundă pe capacul căreia se mai putea zări, în diagonală (cutiile rotunde au diagonală?), scrisă cu litere de-o șchioapă, cu cerneală mov, eticheta surorilor Frangin și să încorporez în această cremă metafore și comparații, care fac de fapt deliciul unei limbi [...]. Dominique ar fi ținut-o așa toată seara, ar fi construit un roman. Eu nu am de unde să scot cuvintele [...]. Eu, când frământ aluatul cuvintelor, obțin efectul invers al cremei anticelulită a surorilor Frangin: spre deosebire de ceea ce face Dominique când povestește, cu cât pun mai multă pomadă, cu atât textul meu se umflă fără a fi cuiva de trebuință. (1987: 157: 158)

Așa cum arată „principiul dialogic”, structura narativă căreia îi alăturăm gramaticile povestirii nu este decât superficial omogenă: „Enunțurile foarte dezvoltate și care reprezintă producția unui unic interlocutor [...] sunt monologice doar prin formă, însă prin structura lor semantică și stilistică, ele sunt, în esență, dialogice” (Bahtin tradus în Todorov 1981: 22). Cum se integrează principiul dialogic în structura povestirii? Este unul din punctele majore la care o naratologie lingvistică se străduiește să răspundă.

Teza lingvistică de bază a principiului dialogic este următoarea: „Orice discurs este orientat către un răspuns și nu poate fi scutit de influența profundă a discursului-replică prestabilit” (Bahtin – Voloșinov 1977: 103). Regăsim o altă formulare, în traducerea lui T. Todorov: „În orice enunț este indispensabilă, pentru a fi realizat, prezența unui locutor cât și cea a unui auditor. [...] Orice expresie lingvistică deci este întotdeauna orientată spre celălalt, spre auditor,

chiar dacă acesta este fizic absent” (1981: 292). Consecințele acestei atenții speciale acordate destinatarului povestirii (co-enunțiator de fapt) sunt considerabile pentru domeniul naratologiei. Regăsim la Bathin esența ideii care va sta la baza teoriilor lui W. Labov și J. Waletzky (1967, 1972), în ceea ce privește propozițiile evaluative: „Astfel, orice enunț (discurs, conferință etc.) este conceput în funcție de un auditor, adică de posibilitățile sale de înțelegere și de a da un răspuns – nu un răspuns imediat, bineînțeles, deoarece nu se cuvine să întrerupem un orator sau un conferențiar cu observațiile noastre personale, ci, în funcție de acordul său, de refuz sau, altfel spus de percepția evaluativă a auditorului, pe scurt, în funcție de auditorul celor enunțate” (Todorov, 1981: 292).

Naratologia modernă a avut nevoie de mult timp pentru a ține seama de astfel de ipoteze care dinamitează, într-un fel, unitatea monologică a povestirii. Din această perspectivă, W. Labov pune accentul pe un fapt pragmatic extrem de interesant:

Există nenumărate maniere de a povesti o întâmplare, și putem spune o mulțime de lucruri sau nimic. Întâmplarea care nu spune nimic atrage cu sine o replică disprețuitoare: „Ei, și?” Un bun povestitor reușește întotdeauna să evite asemenea întrebare, s-o scoată cu totul din mintea ascultătorului. El știe să facă în așa fel încât odată povestirea încheiată, singura remarcă potrivită să se fie: „Serios?” sau orice altă expresie în măsură să sublinieze caracterul memorabil al evenimentelor raportate. (1978: 303)

Cel mai bun exemplu literar al acestui tip de sancțiune ne este dat de povestirea actului IV din piesa *Cei drepți* a lui Camus:

(3)

Kaliaev [1]: Să nu mai spui asta, frățioare. Dumnezeu nu poate nimic. Dreptatea e treaba noastră! (Pauză.) Nu înțelegi? Cunoști legenda sfântului Dumitru?

Foka [1]: Nu.

Kaliaev [2]: [a] Trebuia să se întâlnească în stepă cu Dumnezeu însuși, și se grăbea, [b] când a dat de un țaran [c] căruia i se împotmolise căruța în noroi. [d] Atunci sfântul Dumitru i-a dat o mână de ajutor. [e] Noroiul era gros, fâgașul adînc. [f] S-a trudit o oră. [g] Și când s-a isprăvit, [h] sfântul Dumitru a dat fuga la întâlnire. [i] Dar nu l-a mai găsit pe Dumnezeu acolo.

Foka [2]: Și ?

Kaliaev [3]: Și atunci sînt unii care vor întîrzia întotdeauna la întâlnire fiindcă există prea multe căruțe împotmolite și prea mulți frați de ajutat. (VI, 15)*

* A. Camus, *Cei drepți*, traducere Marcel Aderca, București, Univers, 1970, p. 257. (n. tr.)

Faptul că povestirea alegorică nu permite auditorului (Foka) interpretarea corectă a „maximei morale” implică îl obligă pe narator să formuleze explicit evaluarea finală în forma unei „Morale”. Putem spune că sancțiunea „Ei, și?” reprezintă rezultatul unei anticipări greșite a naratorului privind posibilitățile interpretative ale auditorului. Trebuie subliniat că povestirea, extrem de concisă, este total lipsită de evaluări care ar putea pregăti interpretarea finală. Respectarea exagerată a legii economiei în discurs este cu siguranță responsabilă de dificultatea de înțelegere a lui Foka. Acest exemplu contrastează cu povestirea unui palavragiu pe care o regăsim în *Belle du seigneur* de Albert Cohen. În acest text, mișcările de anticipare ale reacțiilor auditoriului, modul de a alipi în corpul povestirii un ansamblu de propoziții descriptive și evaluative lasă în suspensie cursul evenimentelor și contrastează cu discursul lapidar din *Les Justes* sau neputința naratorului din *Ni les ailes ni le bec*.

Odată cu abordarea pragmatică și textuală, schimbarea majoră din domeniul naratologiei are loc într-o dublă direcție: pe de o parte, în direcția limbajului comun și nu doar a celui prezent în narațiunea literară și, pe de altă parte, în direcția non-omogenității povestirii, a ceea ce aș numi orientarea sa argumentativă. Naratologia pe care o inaugurează Labov și Waletzky – continuată de lucrările americanilor Sacks și Jefferson și, în Germania, Uta Quantoff – constă în descrierea textelor dominate de o atitudine de limbaj bazată pe incitarea la acțiune a partenerului (partenerilor) interacțiunii. În acest mod are loc o glisare a preocupărilor din planul normalității formale – a închiderii structurale, legate de un gen (basmul scris) – în planul interacțiunii de limbaj aflat într-o situație dată – cauzalitate interactivă întotdeauna subiacentă și uneori dominantă.

Cele două elemente sunt inseparabile și trebuie neapărat să gândim povestirea ca fiind produsul unei construcții textuale (planul propriei sale structuri secvențiale) și al unei orientări pragmatice (planul interacțiunii de limbaj). Este întocmai direcția în care se angajează cercetările din *Lector in fabula* de Umberto Eco ([1979], 1991), primul eseu de pragmatică aplicată a povestirii și, într-o oarecare măsură, reflecția lui Paul Ricœur în cele trei volume din *Temps et Récit*. Triplul *mimesis* al lui P. Ricœur seamănă destul de mult cu obiectul pragmaticei textuale a lui U. Eco: „Studierea modului în care textul (odată produs) este citit și a modului în care orice descriere a structurii textului trebuie să fie în același timp descrierea mișcărilor de lectură pe care acesta o dictează” (Eco 1985).

Primul mimesis sau *planul prefigurării* – situat în amonte față de textualitate – este cel al intrigii văzute ca un ansamblu de acțiuni înrădăcinate într-un dat preconstruit. Memorie a ceea ce textul asumă și încearcă să redea cu claritate, acest prim *mimesis* marchează ancorarea compoziției narative în capacitatea practică de înțelegere a cititorului. Într-adevăr, „A imita sau a

reprezenta acțiunea înseamnă mai întâi a pre-înțelege resortul faptei omenești în semantica sa, în simbolistica sa și în temporalitatea sa”. Or, tocmai pe această pre-înțelegere împărtășită atât de poet, cât și de cititor se înalță punerea în intrigă și, împreună cu ea, mimesisul textual și literar (Ricoeur 1983: 100)

Cel de-al *doilea mimesis*, *planul succesiunii și al configurării*, este „pivotalul analizei” (Ricoeur 1983: 86). Putem să-l definim drept activitate producătoare de intrigă, care constă în a considera ansamblul unei succesiuni de acțiuni care construiesc un tot organizat, prevăzut cu început și sfârșit. Cu funcție de mediere, momentul operației de configurare transformă evenimentele individuale în întâmplări și formează un tot de factori eterogeni. Cu alte cuvinte, punerea în intrigă permite reunirea unor succesiuni de evenimente într-un tot semnificativ ce creează „imaginea”, prevăzut cu început și sfârșit, și care poate fi urmărit de cel care citește ori ascultă „povestea”. Acest plan este, bineînțeles, cel care ne interesează cel mai îndeaproape aici.

Cel de-al *treilea mimesis* sau *planul reconfigurării*, situat în aval față de text, „marchează intersectarea celor două lumi, cea a textului și a auditorului sau cititorului. Intersectarea, deci, a lumii configurate [...] și a lumii în care acțiunea propriu-zisă se desfășoară și își desfășoară temporalitatea specifică” (Ricoeur, 1983: 109).

Momentul în care lumea operei devine și lumea cititorului se regăsește chiar în acea operă. Cu alte cuvinte, efectul produs de text, acest act de „reconfigurare” a experienței cititorului pe care actul lecturii îl îndeplinește, nu este exterior textului și semnificației sale. Ricoeur realizează opoziția povestire istorică și povestire ficțională, plecând de la pretenția de adevăr prin care se definește cea de-a treia relație mimetică (1984: 12). Să subliniem, în treacăt, că tocmai acesta este și obiectul celei din urmă replici [3] a naratorului din *Cei drepti*, să dea sensul povestirii configurate, explicitând intersectarea lumii povestirii cu lumea în care se realizează schimbul de replici dintre Kaliayev și Foka. Prin „auditor sau cititor” subliniază din nou Ricoeur, se încheie „parcursul mimesisului”, „activitatea mimetică, prin dinamica sa, nu-și regăsește finalul urmărit doar prin textul poetic, ci prin spectator sau prin cititor” (1983: 77).

Triplul aspect al activității mimetice permite sublinierea importanței mimesisului 2, ca spațiu de tranzit dintre cel premergător (memorie) și cel imediat următor (așteptarea) textului. Din acest fapt decurge în mod firesc un binevenit act de respingere al încheierii, al „închiderii” (structurale) textului. Dar, pe de altă parte, dacă un loc important este acordat cititorului (punctul de articulare între mimesis 2 și mimesis 3), Ricoeur neglijează caracterul simetric dintre mimesis 1 și mimesis 2: producătorul povestirii. În sfârșit, limitele acestor propoziții reies din arta narativă: P. Ricoeur situează povestirea obișnuită în cadrul mimesisului 1 (1984: 230 și 37) și acordă o poziție privilegiată în mimesis 2 operelor recunoscute și valorizate prin instituția literară. Pentru a evita o astfel de limitare, propunem să analizăm felul în care texte

foarte diferite actualizează prototipul secvenței narative definite mai sus. Voi prelua, cu bună știință, exemplele mele din genuri foarte diverse: teatru, roman, fabulă, la care voi adăuga, ca exercițiu, o anecdotă și o relatare de presă.

3. Analizele secvențiale

3.1. Albert Camus: complexitatea secvențială a unei scurte povestiri¹³

Povestirea (3), extrasă din piesa *Cei drepti* de A. Camus, ne oferă imensul avantaj de a ne permite explicarea structurii intratextuale a unui monolog narativ („sintaxa sa narativă”) și modul său de inserare în contextul conversațional al unei piese de teatru („sintaxa sa dramatică” despre care vom vorbi mai pe larg în capitolul 7). În plus, structura internă, în ciuda scurtei sale întinderi, este o structură mai complexă decât cea din exemplele care au inserate două procese. Insist asupra acestui exemplu pentru că Harald Weinrich, care o analizează în *Le Temps* (1973: 112-115), adoptând perspectiva lingvisticii textuale, nu intră deloc în detaliile structurii textuale, ci utilizează categoriile descrierii povestirii absolut elementare. Singurul element care mi se pare bine analizat de către H. Weinrich se referă la trecerea de la universul legendei la universul interacțiunii (tradus în mod neadecvat cu termenul de „univers comentat”). Citez aici ceea ce mi se pare a fi starea macro-propozițiilor Pn1 și Pn5, cât și modul de transfer de la Pn5 la PnΩ (adaug aceste elemente în textul lui Weinrich):

Introducerea [Pn1] și concluzia [Pn5] reprezintă cu mult mai mult decât prima și ultima frază dintr-un text; ele sunt de fapt părți ale povestirii care, din punct de vedere al tehnicii narative, asigură funcții mult mai precise. Introducerea [Pn1] servește drept expoziție, ea reprezintă universul despre care se va povesti și lansează invitația cititorului (sau auditorului) de a intra în această lume străină lui. Concluzia [Pn5] cuprinde acest univers misterios al povestirii în care un țăran se poate întâlni cu Dumnezeu. Ea ne va conduce către morala [PnΩ] acestor legende, în plină atmosferă a universului comentat. Iată-ne reîntorși din această lume străină nouă, în lumea obișnuită. S-a terminat cu întâlnirea cu Dumnezeu: în schimb, teologia și morala își regăsesc aici rostul: legenda va putea fi comentată. Avem de-a face aici cu două funcții diferite din punct de vedere calitativ în raport cu însăși povestirea; aceasta marchează frontiera

¹³ Prezentul studiu vine în completare și aprofundează ideile lansate în *Le Textel narratif*, 1985, (pp. 163 - 167).

dintre lumea comentată și lumea povestită. Ele cuprind corpul propriu-zis al narațiunii, unde se creează progresia povestirii (1973: 114).

Ne vom concentra atenția, într-o primă etapă, asupra analizei blocului narativ omogen construit, din cea de-a doua replică aparținând lui Kaliayev. Analiza predicatelor din situația finală (i) va permite identificarea celor aflate în situația inițială: *întâlnire finală – anterior poemului + [nucleu narativ sau procesul propriu-zis] + întâlnire ratată – ulterior procesului*. Dacă analizăm propoziția (a) (cea mai amplă și mai complexă din povestire), constatăm că aceasta situează un conflict între două procese: întâlnirea cu Dumnezeu (a) și/ sau ajutorul dat unui țaran (b și c). Întregul text se construiește în jurul tensiunii celor două alegeri: să alegi să atingi absolutul (întâlnirea cu Dumnezeu) sau să te porți ca un bun Samaritean, precum spune însăși Biblia. Întâlnirea cu țaranul, reliefată prin folosirea perfectului simplu și marca evenimentelor ATUNCI CÂND, se transformă într-un obstacol (macro-propoziția Complicația – Pn2) în drumul sfântului către Dumnezeu.

O analiză lingvistică care pune accentul pe mărcile prezente în text ne permite descrierea acestei povestiri ca o secvență care arată inserția unei alte secvențe în macro-propoziția centrală (Pn3 – (Re)acțiunea) din primul nivel. Prima secvență narativă (Sn1) se constituie dintr-o succesiune de macro-propoziții narative:

Pn1	–	[a]	=	Situația inițială – Orientarea, verbe la imperfect.
Pn2	–	[b]	=	Complicația [declanșatorul procesului] [<i>și când</i>] și verbul la perfectul compus.
Pn3	–	[c] da [g]	=	Re-acțiunea [aici secvența inserată Sn2, detaliată mai sus].
Pn4	–	[h]	=	Rezolvarea ca încercare, verb la perfect simplu.
Pn5	–	[i]	=	Situația finală, verb la imperfect.

Răspunzătoare de acțiunea diferită de primul proces, secvența centrală (Sn2) poate fi descrisă:

Pn1'	–	[c]	=	Situația inițială (<i>despre care</i> + imperfect).
Pn2'	–	[d]	=	Complicația (<i>atunci</i> + perfect simplu).
Pn3'	–	[e]	=	Evaluarea centrală (imperfect).
Pn4'	–	[f]	=	Rezolvarea (perfect simplu).
Pn5'	–	[g]	=	Situația finală (<i>și când am scos-o la capăt cu asta</i>).

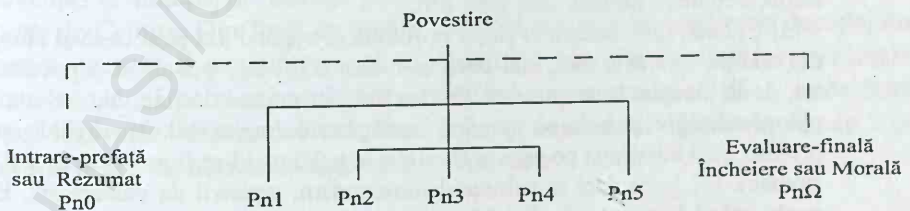
Organizatorii punctează tranzacțiile dintre aceleași macro-propoziții ale celor două secvențe: Pn1 - ATUNCI CÂND - Pn2 și Pn1' - ATUNCI - Pn2', Pn4' - ȘI CÂND - Pn5' și Pn4 - DAR - Pn5. Folosirea persoanei a treia, alternanța imperfectului și a perfectului simplu sunt și acestea, la rândul lor,

semnificative în acest sens: acestea fac trimitere la o enunțare de distanță (istorică). Propoziția Pn5' la perfectul simplu subliniază, prin anaforicul ASTA, reluarea primei secvențe, la momentul întreruperii.

Această descriere intratextuală – a monologului lui Kaliayev confirmă foarte bine natura narativă a acestuia, însă nu este suficientă. Naratologia post-structuralistă ne-a permis să înțelegem și să teoretizăm necesitatea interpretării povestirii în cadrul interactiv în care apare. Replica (2) a lui Foka („Și?”) arată că Kaliayev, naratorul-recitator, a evaluat greșit capacitățile interlocutorului său. Termenii contractului inițial nu sunt decât parțial îndepliniți, iar pentru a înțelege ceea ce se petrece, trebuie să ne întoarcem la dialogul în care este inserat monologul narativ.

Enunțul refutativ care deschide intervenția lui Kaliayev este direct legat de replica precedentă. Aserțiunea sa: „Dumnezeu nu poate face nimic. Dreptatea este treaba noastră!” l-a lăsat pe Foka mut de uimire, așa cum și didascalia („un moment de tăcere”) o subliniază. Luând în considerare această distanță și această problemă de neînțelegere, Kaliayev își propune să povestească legenda sfântului Dumitru, neștiută de către interlocutorul său. Kaliayev realizează astfel un dublu act de cunoaștere: cunoașterea legendei și interpretarea pertinentei sale în contextul prezent (după modelul clasic al interpretării parabolei). „Și?”, replica lui Foka, este proiectată pe axa pertinentei *aici-acum* a acestei întâmplări. Se impune astfel declanșarea explicației: Kaliayev explică deci „morală” povestirii sale. Alegerea timpurilor verbale (prezent sau viitor), cât și utilizarea termenilor universali („unii care, frați”) subliniază trecerea de la lumea povestirii (a legendei) la cea a interacțiunii în curs.

Monologul narativ teatral – care va fi pus din nou în discuție în capitolul 7 – presupune deci, ca orice povestire orală, prezența a două macro-propoziții care încadrează: o intrare-prefață - Pn0 („ Știi legenda?...”) și Evaluarea finală – PnΩ. Prima permite trecerea de la lumea actuală a schimbului la lumea legendei, cealaltă reface traiectoria inversă. Menționând alte variante de deschidere (*Rezumatul*) și încheiere (simpla *Încheiere* („iată”) sau *Coda*), ajungem la un model – sau prototip – al povestirii elementare complete.



Bahtin reperase existența acestor mărci de trecere de la conversație la povestire:

Acestea sunt, într-adevăr, propoziții de „avant-post”, am putea spune, situate pe linia de demarcație unde are loc alternanța (schimbarea) subiecților vorbitori. (1984: 297).

În capitolul 7 vom vedea, din perspectiva faptelor identificate de către Jacques Schérer în dramaturgia clasică, că un ansamblu de replici au rol, în general, de pregătire nu doar prin intrarea-prefață ci și prin Rezumat. Povestirea poate cuprinde de asemenea și Evaluări. Atunci când reprezintă fapte ale povestirii, acestea au rolul de a semnaliza ieșirea din povestire sau de a menține vie atenția interlocutorului. Absența acestei proceduri explică, în parte, eșecul lui Kaliayev: introducând evaluări destinate pregătirii pentru interpretarea povestirii, s-ar fi evitat fatidicul „Și?”.

Putem observa că povestirea poate fi precedată de aceste preambule pe care B. de Bataut le consideră nepotrivite, numite astăzi Rezumat sau Intrare-prefață (Pn0): „Stați că am să vă fac să râdeți de n-o să mai puteți, iată o întâmplare cum nu s-a mai pomenit; nici prin gând nu vă trece ce-am să vă spun acum...”

Putem adăuga la aceasta că poate fi urmat, în cazul angajării într-un schimb verbal (în teatru de exemplu), atât de o *Încheiere*, care marchează întoarcerea la o conversație prealabilă, cât și de o evaluare finală (PnΩ). Așa stau lucrurile în exemplul (2), cât și în mai complexa fabulă a lui La Fontaine (5).

3.2. Albert Cohen: povestea unui vorbăreț

(4)

– A, reluă el.

– Ce se întâmplă ? Ți-e rău ?

– Angajat al secției A, explică el cu o voce sugrumată. Nu, nu aici, nu în lift. În birou, trebuie să rămână doar între noi.

– [a] Ei bine, uite, începu el stând în fotoliu și trăgând din pipă ca să-și alunge din emoții, uite ce a fost, mai ceva ca-n basme.[b] Dar trebuie să-ți povestesc tot, de la începutul începutului. (Se învăluie într-un nor de fum. Nu trebuia să plângă, desigur trebuia să rămână învingătorul implacabil. Nu trebuia să-l privesc, căci admirația pe care ar fi citit-o în ochii mei i-ar fi provocat un gol în stomac). [c] Intru deci în cabinetul ultramodern, tapiserii de valoare etc. Era acolo, stând impunător în fața biroului, mobilă stil, cu figura sa impenetrabilă, cu privirea pătrunzătoare, [d] și dintr-o dată schițează un zâmbet. Te asigur că a fost dragoste la prima vedere, are un șarm nebun. Sunt sigur că m-aș arunca și

în foc pentru un astfel de om! [e] Zâmbet deci și apoi tăcere, un moment de tăcere lungă, să fi durat mai mult de două minute! Îți mărturisesc că nu eram deloc în apele mele, dar ce vrei, nu puteam să vorbesc în timp ce el cugeta, [f] pe scurt, așteptam. [g] Și, dintr-o dată, se întâmplă ceva extraordinar. Imaginează-ți că m-a întrebat nitam-nisam dacă vreau să-i spun ceva. [h] Uimit, normal că i-am răspuns că nu. [i] Îmi răspunse că așa se gândise și el. La o adică, n-am prea înțeles ce-a vrut să spună, dar nu mai are nicio importanță. [j] Atunci eu, nu poți spune deloc că sunt prost, și cu o prezență de moment rar întâlnită, va trebui să recunoști, am prins din zbor ocazia și i-am spus că ba nu, chiar vroiam să-i spun ceva, că mă bucur de ocazia pe care mi-a oferit-o pentru a-mi exprima plăcerea de-a mă afla în subordinea lui – cu toate că pe mai departe, am adăugat eu cu o fină aluzie, mă înțelegi, era vorba de-a face parte din cabinetul său? Pe scurt, politețuri de astea. [k] Vorbim de una de alta, politica internațională, ultimul discurs al lui Briand, eu venind întodeauna cu replica mea, în fine, conversație. Și conversație, acolo, în biroul său impunător, cu tapiseriile de valoare, discuție de la egal la egal, mă înțelegi, chiar mondenă, aș putea spune [l] În fine, dar așteaptă că, n-am terminat, abia urmează. [m] Imaginează-ți că brusc a luat o foaie și a scris ceva, eu mi-am îndreptat privirea spre fereastră pentru a nu părea că sunt indiscret. Și-mi întinde foaia. Era adresată secției administrative! Știi ce era scris? Ei bine, stai să-ți spun. Promovarea mea! (Respiră adânc, închise ochii, îi deschise, aprinse pipa pentru a-și stăpâni un suspin, trase mai multe fumuri pentru a prinde puteri și se strădui să nu lase să se vadă tremurul buzelor.) [n] Pe scurt, urmare a deciziei secretarului general, domnul Adrien Deume, promovat membru al secției A, începând cu data de 1 iunie! Iată! Îmi ia foaia, o semnează și o aruncă în cutia de corespondență! Pentru mine nici măcar nu s-a consultat cu Sir Joh! Pe scurt, alegere directă, procedură excepțională! [o] Ei, ce zici?

– E extraordinar!

– Te cred și eu că-i minunat! Îți dai seama, aterizat dintr-o dată în secția A! [...]

Albert Cohen, *Belle du seigneur*, Gallimard, 1968: 90-91.

Spre deosebire de povestirea lui Camus, acest pasaj amplu din *Belle du seigneur* este saturat de digresiunile evaluative ale personajului-narator și de parantezele – comentarii ale naratorului-autor. Poate fi divizat totuși în două secvențe, în funcție de același procedeu al inserției pe care-l regăsim în *Cei drepti* de Camus. Din lipsă de spațiu, mă voi rezuma la detalierea decupajului narativ pe care îl propun și a cărui dinamică permite evidențierea strategiei narrative a unui personaj vorbăreț și lăudăros, care crede că dă o veste bună soției lui, veste despre care ea aflase deja, și care nu-și dă seama că, de fapt, datorită ei are loc această neașteptată promovare:

Pn0 - [a] = Rezumatul (întrerupt de o paranteză care descrie condițiile în care naratorul ia cuvântul) prin care se anunță caracterul extraordinar al povestirii ce urmează.

- [b] = Intrarea-prefață (plus o paranteză a condițiilor actului de narațiune).

Pn1 - [c] = Situația inițială – Orientare introdusă printr-un DECI cu funcție fatică.

Pn2 - [d] = Complicația introdusă în mod clasic de către declanșatorul narativ ȘI ATUNCI DINTR-O DATA.

Pn3 = [secvență inserată Sn2] plecând de la [e] „Zâmbet deci”.

Pn1' - [f] = Situație inițială: „pe scurt, așteptam”.

Pn2' - [g] = Complicația introdusă prin declanșatorul narativ ȘI DINTR-O DATA.

Pn3' - [h] și [i] = reacția în forma unor cuvinte ale interlocutorilor și evaluarea.

Pn4' - [j] = Propoziție amplă prezentată de narator drept Rezolvare, introdusă de ATUNCI și încheiată prin marca de încheiere concluzivă PE SCURT.

Pn5' - [k] = Situația finală a secvenței inserate și întoarcerea la [l] a acestei secvențe și a celei de prim nivel: auditoarea ar putea considera povestirea încheiată pe când este vorba doar de închiderea secvenței inserate „n-am terminat”.

Pn4 - [m] = Rezolvarea este marcată de adverbul BRUSC.

Pn5 - [n] = Situația finală este subliniată de IATĂ și PE SCURT.

Pn Ω - [o] = Evaluarea finală dialogată.

3.3 Eterogenitatea compozițională a unei fabule de La Fontaine

(5) LUPUL ȘI MIELUL

Dreptatea celui tare mai strașnică s-arată, cum veți vedea îndată.

Un Mielușel veni să se adape

în crîng, din limpezimea unei ape;

cînd, alungat de foame, cu ochii după pradă,

un lup cumplit s-a întîmplat să-l vadă

și s-a răstit la el, plin de mînie:

– Cutezi să-mi tulburi apa tocmai mie?...

Obraznicule, îți arăt eu țiel!...

– Nu-și au rostul mînia Dobitociei tale:

Cum aş putea s-o tulbur, cînd beau mult mai în vale?...

îi spuse Mielușelul acelui Lup zbîrlit.

– Ba o tulburi! – zise el pornit;

iar acum un an m-ai și bîrfit!

– Eu te-am bîrfit?... E oare de crezut

cînd eu, pe-atunci, nici nu eram născut?...

Măria Ta, fii bun și ține seama

că-s mititel și încă sug la mama...

– De n-ai fost tu, a fost un frate-al tău!

– Măria Ta, n-am niciun frate, zău...
 – Chiar dacă n-ai, tot n-are-a face:
 a fost vreunul dintr-ai tăi,
 că sînteți toți la fel de răi,
 de la ciobani pînă la dulăi
 și nu-mi dați pace!
 Dar mă răzbun, ai înțeles?...
 Și, fără altă formă de proces,
 l-a dus în codrul depărtat
 și l-a mîncat.*

Complexitatea structurii acestei fabule celebre îi pune de multe ori în dilemă pe comentatori. Primul vers ne oferă, prin anticipare, Morala – PnΩ, în timp ce, imediat, următorul, corespunde unui model intrare-prefață-Pn0. Alegerea timpurilor verbale confirmă faptul că aceste două macro-propoziții se află, într-un fel, în afara povestirii propriu-zise, în primul vers, prin viitorul care anunță povestirea ce urmează: Segmentarea (spațiul liber delimitat dintre cele două versuri și corpul povestiri) subliniază și din punct de vedere grafic separarea celor două „lumi”.

Versurile 3 și 4 introduc un prim actor (S1, Mielul); această macro-propoziție dominată de perfectul compus are valoare descriptivă caracteristică începutului de povestire: fixarea cadrului (aici doar spațial) al situației inițiale – Pn1. Începutul procesului este subliniat, la începutul versului 5, prin prezentul de narațiune care introduce al doilea actor (S2, Lupul) și o motivație importantă pentru ceea ce urmează („alungat de foame”), motivare subliniată de cele două propoziții descriptive (seria versurilor 5 și 6) la perfectul compus. Putem considera cele două versuri ca reprezentând complicația povestirii – Pn2: relația potențială [S2 – a mânca S1] fiind construită spontan de către cititor pe baza cunoștințelor enciclopedice (avem în imaginarul propriu foarte multe povești cu lupi). Intriga deschisă prin Pn2 este următoarea: foamea lui S2 va fi potolită? S1 va rămâne sau nu în viață? Aceste două întrebări sunt strâns legate între ele: degradarea lui S1 (a fi mîncat) reprezintă o ameliorare pentru S2 (a nu mai fi cu stomacul gol), degradarea lui S2 (a fi mereu înfometat) determinând o ameliorare pentru S1 (a rămâne în viață).

Poziționate simetric în Pn2, versurile 27 și 29 contribuie la Rezolvarea-Pn4 care finalizează procesul. Aceste versuri formate din 2 propoziții narative (versurile 27 și începutul versului 28, pe de o parte, continuarea lui 28, pe de altă parte) care au drept agent S1 și pacient S2, predicatele (a lua) și (a mânca) sunt completate printr-o localizare spațială: „în fundul pădurii”. Versul 29

* La Fontaine, *Fabule. Cartea întâi*, Editura pentru Literatură Universală, București, 1969, traducere de Aurel Tita, pp. 64-65. (n.tr.)

poate fi considerat o propoziție evaluativă a lui Pn4. Conform modelului prescris mai sus, putem spune că Situația finală Pn5 (eliptică aici) poate fi dedusă cu ușurință din Pn4, un final care inversează practic predicatul inițial [S1 viu] și [S1 mort]. În Pn4, lipsa (foamea din S2) introdusă în Pn2 drept declanșator-Complicație se rezolvă conform așteptărilor.

Ne mai rămâne să analizăm ansamblul versurilor cuprinse între 7 și 27 care apare ca o secvență eterogenă față de restul textului narativ. Putem vorbi aici de un dialog inserat în povestire sau de povestirea construită în jurul unui dialog, conform genului narativ ales: fabula. Propun considerarea acestui dialog ca fiind o transformare a acțiunii-Pn3 în cuvinte, în cadrul unui conflict verbal. Dacă întinderea acestei dezvoltări este net delimitată în raport cu restul povestirii, aceasta se datorează și inutilității ei: cele 20 de versuri se rezumă la o macro-propoziție Pn3 care nu influențează cu nimic mersul evenimentelor pe care Pn2 le lasă să se întrevadă.

Tocmai acest dezechilibru aduce explicația privind suportul moralei. Fără a face o analiză a structurii acestui dialog amplu – căruia îi vom consacra capitolul 6 – voi adăuga doar că acesta ilustrează perfect ceea ce putem afirma, împreună cu Ch. Perelman, despre condițiile prealabile argumentației, despre opoziția dintre libertate spirituală și constrângere:

Folosirea argumentației implică faptul că s-a renunțat la recurgerea la forță, că se ține seama de adeziunea interlocutorului, obținută cu ajutorul unui act de persuasiune rațională, că nu este tratat ca un simplu obiect, ci că se face apel la propria sa judecată.

(Perelman și Olbrecht-Tyteca, 1988: 73)

Mielului i-ar plăcea să fie în această arie sau încearcă, cel puțin, să-l atragă pe Lup, deoarece știe că: „A face apel la argumentație presupune stabilirea unei comuniuni spirituale care, atât cât durează, exclude violența” (1988: 73). Fabula lui La Fontaine ilustrează ceea ce Ch. Perelman și L. Olbrecht-Tyteca prevedeau totuși:

Unii vor pretinde că, de cele mai multe ori, dacă nu de fiecare dată, recursul la argumentație nu este decât o eschivare. Nu ar reprezenta decât o aparență a dezbaterii argumentative, fie prin faptul că oratorul impune auditorului obligația de a asculta, fie că acesta din urmă se mulțumește prin a construi un simulacru: atât într-un caz, cât și în celălalt, argumentația nu ar fi decât un artificiu, acordul obținut ar fi doar o formă ascunsă de pedeapsă sau o formă de bunăvoință.

4. În loc de concluzie

Ceea ce am afirmat mai sus, în ceea ce privește povestirile de scurtă întindere sau povestirile mai complexe, confirmă definiția textualității dată în capitolul 1.

Un text presupune o singură sau un număr n de secvențe, fie identice (majoritatea narative, în cea mai mare parte a exemplelor propuse mai devreme), fie diferite (o secvență dialogală inserată într-o povestire în cazul exemplului din La Fontaine). Dacă textul este o unitate formată din secvențe, secvența este o unitate constituită din macro-propoziții, formate la rândul lor din propoziții. Definiția propusă mai sus se verifică deci în cazul povestirii:

[Text [Secvență(e) narativă(e) [Macro-propoziții narative [propoziție(i)]]]].

Așa cum un text este compus, de cele mai multe ori, din secvențe eterogene, și secvența narativă presupune prezența unor propoziții descriptive (în Pn1, mai ales, și în Pn3 care nu este, în general, decât o descriere de acțiuni, dar și a unor propoziții evaluative sau, mai mult, a unor secvențe dialogale mai mult sau mai puțin dezvoltate, care au funcția de a complica structura compozițională a secvenței.

În stadiul actual al cercetării noastre, credem că suntem în măsură să enumerăm o serie de mărci de suprafață; reperarea lor ar fi suficientă pentru a indica dacă suntem sau nu în prezența unei secvențe narative. Într-adevăr, la o privire mai atentă, ne dăm seama că organizatorii temporali (apoi, atunci, deodată etc.), foarte frecvenți totuși în povestire, pot fi asociați, chiar înlocuiți – cu conectori argumentativi (dar, atunci, în consecință, deci etc.); prezența perfectului simplu nu este nicio condiție necesară, nici suficientă pentru definirea secvenței narative: prezentul narațiunii este foarte frecvent; prezența verbelor care exprimă acțiuni este de asemenea o caracteristică a descrierilor de acțiuni... Desigur, aceste configurări ale mărcilor pot fi proiectate astfel: o concentrare a anaforelor pronominale (această formă de tematizare este probabil unul din indiciile formale cele mai caracteristice ale secvenței narative), precum și alternanța imperfectului și a perfectului simplu (sau a perfectului compus, chiar și a prezentului de narațiune), de exemplu. Și, mai ales, se pare că putem caracteriza narativitatea prin excluderea anumitor forme lingvistice, folosirea exclusivă a predicatelor de existență sau de stare, de exemplu, utilizarea masivă a determinanților cu valoare generică al acestui prezent ce exprimă adevăruri generale (gnomic) care, cu siguranță, se regăsesc în „Morală”. Însă nu și pe parcursul întregii povestiri.

Faptul că aceste criterii avansate mai sus nu se aplică la genuri așa-numite narative, precum „povestirea de război”, „povestirea de călătorie”,

cronicile sau „povestirea unui vis” ne obligă să afirmăm prezența unui alt tip de secvențialitate: descrierea. Tipurile de descrieri de acțiuni se regăsesc cu siguranță în aria povestirii, dar, așa cum vom vedea, au legătură și cu tipul descriptiv. Mai rămâne să examinăm cu foarte mare atenție și cazul povestirilor care transgresează prototipul de bază despre care tocmai am discutat, „anecdota” de exemplu. Las la o parte, din lipsă de spațiu, atât această problemă, cât și problema genurilor narative ce va fi abordată într-o lucrare viitoare – exclusiv consacrată genurilor narative – în care va trebui să precizăm modurile specifice de gestionare a prototipului secvenței narative. Vom analiza, în capitolul 7, un singur exemplu despre monologul narativ teatral.

Reamintesc că tradiția retorică insistă asupra diferitelor „specii de narațiune”: narațiunile oratorice, istorice, dramatice (sau poetice), familiare sau alegorice. Aceasta ia în considerare modurile de inserție a povestirii în ansambluri discursive la fel de diferite precum o piesă de teatru, o pledoarie sau o lucrare istorică. Genul narativ este considerat astfel drept o categorie înglobantă, cu sub-genurile sale sau cu formele și funcțiile specifice. Cu alte cuvinte, caracterul omogen este privit simultan în raport cu caracterul eterogen, pe când această complexitate este de regulă ignorată în proiectul structural (semiotic sau poetic). Mai exact, ar trebui să analizăm felul în care devine vizibilă dezintegrarea unor forme clasice prin trecerea la forme de contestare sau de parodiare a narațiunii clasice. Într-adevăr, încă din Antichitate, idealul povestirii canonice este distrus de *povestirea parodică* și, mai apoi, în anti-romanul de la sfârșitul secolului al XVII-lea și mai ales al XVIII-lea (Sorel, Fielding, Sterne, Diderot etc.). Caracterul discontinuu vine să rupă unitatea narativă prin inserarea digresiunilor interminabile, a comentariului și a dialogurilor ample (nerespectarea regulilor coeziunii). Refuzul romanticilor privind aceste reguli a dat naștere acelor „romane umoristice” despre care vorbește Flaubert atunci când vine vorba de Xavier de Maistre și de Alphonse Karr; ceea ce D. Sangsue numește mai pe larg, preluând de la Nodier, genul „povestirii neconvenționale” (1987). Definiția lui Nodier rezumă de la sine contestarea și distrugerea regulilor clasice: „Înțeleg aici prin scriere neconvențională o serie care este realizată în afara tuturor regulilor comune de compoziției și de stil și al cărei scop este imposibil sau foarte dificil de prevăzut, desigur atunci când se întâmplă ca autorul să aibă un scop atunci când scrie” (1835).

Odată cu recenta dezvoltare a domeniului informaticii sau cu apariția exercițiilor care presupun jocuri de roluri ori cu apariția gramaticilor povestirii, apare un alt tip de narațiune care cunoaște un imens succes în Statele Unite și în Europa: povestirea arborescentă, principiu care se află la baza „cărților în care

dumneavoastră sunteți eroul”¹⁴. Originea povestirii arborescente se regăsește, cu siguranță, în perspectiva aleasă de Raymond Queneau (1967) *Conte à votre façon*, o întâmplare cu „cele trei foarte agile boabe de mazăre” publicată în lucrările *Ouvroir de littérature potentielle* (OULIPO) (Atelier de literatură potențială). Principiul de bază este dat de alegerea posibilităților de narare pe care o nuvelă din volumul *Ficciones* de Borges intitulată „Grădina cu alei bifurcate” o sintetizează astfel, depășind limita posibilităților de scriere și de lectură: „În orice ficțiune, de fiecare dată când apar diverse *posibilități*, omul adoptă una singură și le elimină pe celelalte; în ficțiunea aproape ininteligibilului Ts’ui Pên, le adoptă pe toate simultan.”

5. Exerciții de analiză secvențială

Textul 2.1. O anecdotă de Chateaubriand

[a] La căderea serii, am fost nevoiți să ne oprim în satul Saint-Paternion: [b] trebuia să ungem trăsura; [c] un țăran prinsese atât de bine șurubul la roată, încât a fost cu neputință să-l scoatem. [d] Toți meșterii satului, cu mic cu mare, dimpreună cu maistrul fierar, n-au reușit să-l urnească. [e] Un băietan cam la cincisprezece ani s-a desprins de grup, [f] s-a întors cu un clește și, [j] dându-i la o parte pe ceilalți, [h] leagă de piuliță o sârmă de cupru, [i] o strânge bine cu ajutorul cleștelui și, [j] apăsând cu mâna în sensul fileului, [k] scoate șurubul fără nicio osteneală. [l] S-a auzit un strigăt la unison de *vivat*. [m] Copilul ăsta n-o fi fost un soi de Arhimede? [n] Regina unui trib de eschimoși, femeia care i-a desenat căpitanului Perry o hartă a mărilor polare, se uita cu mare atenție la fiecare marinar care suda la flacăra bucăți de fier, iară cu mintea sa ascuțită îi ghicea obârșia.

Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, Cartea 42, capitolul I, 22 septembrie.

Analizați grupurile de propoziții reunite în macro-propoziții în această secvență narativă asemănătoare cu modelul prototipic.

¹⁴ Pentru încercările în franceză ca limbă străină și secundară, a se vedea, de exemplu, romanul polițist *Jus d'orange* de J. de Porla (Hachette 1986) și, mai scurt, *Une actrice a disparu* de C. Barnoud și Ph. Bedel (Hachette-Alliance française 1988), iar în domeniul benzilor desenate, *La Peur au Louvre* și *Panique au cirque*, de C. Delafosse și Y. Pommaux (Bayard- Presse 1986).

Textul 2.2. O povestire în stil jurnalistic: atentatul de la Brighton.

IRA revendică atentatul de la Brighton: 4 morți și 30 de răniți

GOD SAVES MAGGIE

Ora trei fără zece dimineața, orașelul Brighton, sudul Angliei. În barul din Grand Hôtel, câțiva parlamentari conservatori întârziați se pregătesc să meargă în camerele lor. Margaret Thatcher, în cabinetul său de lucru, pune la punct ultimele detalii ale discursului de închidere pe care îl va ține în cadrul Congresului anual al partidului. Hotelul este ocupat aproape în totalitate de membrii cabinetului său, oameni politici și deputați. Dintr-odată, explozia. Armata Republicană irlandeză pusese o bombă la etajul trei. Margaret Thatcher este în afara oricărui pericol, dar patru persoane au fost ucise, alte treizeci rănite, dintre care un ministru și un deputat. După stuporea generală, fidelă imaginii sale, primul ministru britanic anunță că, în ciuda celor întâmplare, congresul va continua. Mai pe larg în paginile 2 și 4.

Libération, 13-14 octombrie 1984

Realizând analiza detaliată a nucleului (Pn3) din acest text, descrieți regroupările macro-propoziționale ale acestei secvențe care prezintă același caracter canonic precum precedenta.

Textul 2.3. O povestire cu caracter etiologic:

Cum au învățat iepurii să sară

Odată, cel mai în vârstă dintre iepuri s-a hotărât să-i cheme pe toți semenii ca să le împărtășească câte ceva din gândurile lui:

– Pe pământ, orice animal poate să-l îngrozească pe un altul. Or, bieții de noi, nouă ne este frică de toți, dar nimănu nu-i este frică de noi. Totul ne înspăimântă, și cel mai mic foșnet al frunzelor. Ce trist! Să căutăm o cale de-a îndrepta acest lucru.

Începură să caute, foarte supărați. În calea lor întâlniră o coțofană, care le spuse:

– O, bieți iepuri! Încotro mergeți așa supărați?

– Nimănu nu-i este frică de noi, iar nouă ne este frică de tot ce ne iese în cale, răspunse bătrânul iepure. Mai bine ne-aruncăm în fântână decât un trai ca ăsta.

– Ce prostie!

– Nu-i prostie deloc; nu avem altă cale.

– Ascultați, zise coțofana, am să vă dau un sfat. Așezați-vă toți grămadă și stați așa ghemuiți în iarbă. Când o să treacă turma de oi să se adape la râu, voi să

săriți toți dintr-o dată în fața lor și să-mi povestiți și mie apoi ce s-a întâmplat. Abia atunci o să vedeți care dintre noi a avut dreptate.

Zis și făcut. Iepurii au ascultat de sfatul coțofanei. S-au pus grămadă unul lângă altul. Într-un târziu, o turmă de oi mânăta de un cioban a trecut pe lângă ei, și toți iepurii au sărit ca la comandă în fața lor. Oile au fost atât de speriate încât au luat-o de-a valma care-ncotro. Degeaba se ostenea ciobanul să le mai lovească ca să stea locului, că ele fugeau de una. Iepurii stăteau cu lăbuțele ridicate și nu le venea să creadă ochilor când le vedeau pe oi așa bezmetice! De atunci, iepurii au obiceiul să stea toți laolaltă și să meargă săltând pe picioarele din spate.

A. Desjacques și T. Soukhbaatar, *Contes et récits de Mongolie*, Nathan, col. „Arc en Poche”, 1992, pp. 21-23.

Propuneți un decupaj al acestei forme originale de narațiune despre un mit al facerii lumii, prezent în toate culturile lumii.

Capitolul 3

Prototipul secvenței descriptive¹⁵

1. Istoria unei respingeri aproape generale

„Iar descrierile! Ce poate fi mai inutil decât acestea; nimic altceva decât o suprapunere de imagini de catalog, autorul nu se sfiește deloc, profită de ocazie ca să-mi trimită mie cărțile lui poștale, caută să mă convingă să fiu de acord cu el asupra locurilor comune”, exclamă André Breton în primul *Manifest al Suprarealismului*. Cu un secol și jumătate mai înainte, abatele Bérardier de Bataut exprima același punct de vedere în *Essai sur le récit* (1776): „Numai locuri comune în care este descris un peisaj de țară, un torent, o furtună, și care s-ar potrivi cu orice fel de subiect? Un soi de piese de raport pe care le poți deplasa după bunul plac și pe care le poți insera unde vrei. S-ar putea întocmi un repertoriu, aranjat în ordine alfabetică sub formă de dicționar, să le vină mai ușor plagiatorilor.” Pentru a se înțelege mai bine o asemenea lipsă de încredere și pentru a ne putea ordona soluțiile teoretice, este util să ne întoarcem în istorie la tradiția retorică și stilistică.

În secolul al XVIII-lea, sub influența poezilor englezi Thompson, Gray și Wordsworth, se dezvoltă o poezie descriptivă la care maestrul de retorică scoțian Hughes Blair face aluzie în termeni nu prea elogioși.

„Prin poezia descriptivă nu vreau nicidecum să desemnez o specie sau o formă anume de compoziție, pentru că nu există niciuna, oricât de întinsă ar fi ea, pur descriptivă, adică în care poetul să fi vrut numai să descrie, fără ca vreo povestire, o acțiune sau vreun sentiment să fie subiectul principal al operei sale. Descrierile sunt mai curând ornamente decât subiecte de poeme.” (1830: III, 40)

¹⁵ În acest capitol am ocazia să precizez și să revizuiesc câteva puncte din teoria descrierii dezvoltată în *Le Texte descriptif* (colab. A. Petitjean), Paris, Nathan, 1989. [ed. rom. *Textul descriptiv*, Institutul European, Iași, 2008, trad. de C. Strătilă Stanciu]

În aceeași epocă, în articolul „Descriptiv” din *Enciclopedia*, Marmontel intră și el în această polemică privind poezia descriptivă: „Ceea ce numim astăzi în Poezie genul descriptiv, nu era cunoscut de Antici. Este o invenție modernă care, după părerea mea, este și împotriva judecății și a gustului.” (1787, vol. II, 440). Argumentația lui se bazează în întregime pe lipsa de autonomie a descrierii:

Tuturor oamenilor li se întâmplă să *descrie* când vorbesc, pentru ca obiectele care îi interesează să fie mai ușor de perceput; iar *Descrierea* este legată de o povestire care o aduce cu sine, cu intenția de a instrui sau de a convinge, cu un interes care o motivează. Însă nimănui, niciodată nu i se întâmplă să *descrie* doar ca să *descrie*, și să *descrie* din nou după ce a *descriș*, trecând de la un obiect la altul, fără altă cauză decât mișcarea privirii și a gândului, ca și cum ne-ar spune: „Ați văzut furtuna; acum o să vedeți calmul și seninătatea”. (1787: II, 442)

Pentru estetica clasică, defectul major al descrierii constă în faptul că nu conține niciordine, nici limite și pare, din această cauză, supusă capriciilor autorilor. Critica este unanimă, de la Marmontel la Valéry, trecând pe la Viollet-le-Duc:

Orice compoziție cât de cât reușită trebuie să alcătuiască un ansamblu, un Întreg, ale cărui părți sunt legate între ele, al cărui cuprins corespunde cu începutul și al cărui sfârșit cu mijlocul: acesta este preceptul lui Aristotel și al lui Horațiu. Or, în poemul *descriptiv*, niciun ansamblu, nicio ordine, nicio corespondență: sunt frumuseți, da, cred, însă frumuseți care se distrug prin succesiunea lor monotonă sau prin asamblarea lor discordantă. Fiecare *Descriere*, în parte, ar plăcea dacă ar fi singură: cel puțin ar semăna cu un tablou. Dar o sută de *Descrieri* la rând seamănă cu un sul format din studiile puse cap la cap, semnate de Vernet. Într-adevăr, un *Poem descriptiv* poate fi considerat doar ca o culegere de studii ale unui poet care-și încearcă creioanele, și care se pregătește să arunce într-o operă regulată și completă bogățiile și frumusețile unui stil pitoresc și armonios. (Marmontel, 1787, vol. II: 444)

[Un poem descriptiv] poate fi mai mult sau mai puțin întins, mai mult sau mai puțin restrâns, după capriciul sau fecunditatea autorului; [...] este și nu poate fi altceva decât un compus alcătuit din părți mai mult sau mai puțin strălucitoare, însă aflate în dezordine, adică fără început, fără mijloc și fără sfârșit, obligatoriu, componente ale unității. Nu este un subiect, ci o succesiune de subiecte adunate la întâmplare prin treceri care, oricât de abile ar fi, nu ar putea forma un întreg. (Viollet-le-Duc 1835: 420 - 421)

Este limpede că unitatea compozițională a povestirii servește drept referință și unitate de măsură pentru comentatori atunci când evaluează descrierea.

În afară de poezia descriptivă, descriptivul, în general, este blamat, iar Paul Valéry poate, în „Autour de Corot”, să formuleze această sentință fără apel:

„Orice descriere se reduce la enumerarea părților sau înfățișărilor unui lucru văzut, iar acest inventar poate fi întocmit într-o ordine oarecare, dând impresia unei alcătuiți întâmplătoare. În general, ordinea propozițiilor succesive poate fi schimbată, și nimic nu-l incită pe autor să dea neapărat formele variate ale unor elemente care sunt, într-o oarecare măsură, paralele. Discursul este doar o succesiune de substituții. De altfel, o asemenea enumerație poate fi oricât de scurtă sau oricât de dezvoltată, după dorință. Poți descrie o pălărie în douăzeci de pagini, o bălăie în zece rânduri.” (Paul Valéry, *Oeuvres*, *Pléiade*, vol. II. pp. 1324 - 1325)

Dacă o definim izolat, ajungem la un fel de monstruozitate textuală a descrierii, ce o deosebește clar de povestire. Vernier, de exemplu, în 1912, subliniază că în descriere, cum ordinea părților este facultativă, scriitorul este stăpân peste propriul plan, ceea ce, după părerea sa, nu este cazul povestirii. Spre deosebire de această sentință fără drept de apel și de această anarhie, mișcare, acțiune și ordine existente aproape prin definiție, povestirea corespunde în mod aproape firesc idealului atât de mult scandat de către estetica clasică.

Ceea ce J. Ricardou va numi mai târziu (1978) „beligeranță textuală” este la fel percepută și de către Wey, la mijlocul secolului trecut – „În descrierile lungi, măsura măiestriei este dată atunci când faci să fie atât de captivante, încât să poți evita încetinirea acțiunii generale” (1845: 339) –, cât și de Egli – „Există două feluri de fapte: pe unele le-am putea numi permanente și simultane, pe altele pasagere și succesive. Primele ne oferă elementele descrierii, celelalte pe cele ale narațiunii” (1912: 37). Cu privire la aceasta, apare o foarte interesantă delimitare dintre tablou și povestire, stabilită de către cei doi maeștri ai stilisticii:

Tabloul presupune [...] prezența unui număr restrâns de trăsături grupate în jurul *motivului* principal. Prin aceasta se realizează diferența în raport cu descrierea obișnuită. Se face de asemenea diferența de narațiune, care nu presupune întotdeauna o acțiune; în plus, dacă totuși presupune una, această acțiune nu are nici început, nici mijloc, nici sfârșit; o putem întrezări la un moment dat, însă doar pentru o clipă, dacă nu am avea de-a face cu o povestire. Or, povestirea este pentru tabloul literar ceea ce perspectivele cinematografice reprezintă pentru tablourile reale.

[...] Actul de creație a unui tablou este același atât în cazul pictorului, cât și în cel al scriitorului. La fel putem spune și despre dispunere: artistul face distincția într-adevăr dintre prim-plan, planul secundar etc., adică grupări de persoane sau de lucruri, mai mult sau mai puțin îndepărtate de spectator, iar în fiecare plan în parte poziția relativă a acestora nu este lăsată la întâmplare (Vannier 1912: 300 și 302).

Așa cum putem observa, genul descriptiv al tabloului se distinge de povestire și Vannier poate repertoria diferite subiecte de tablouri care sunt considerate tot atâtea descrieri de acțiuni: întoarcerea marinarului, ieșirea elevilor de la școală, salutul drapelului, un peisaj de iarnă sau de vară etc.

Pasaje descriptive pe care exercițiile școlare de compunere le-au luat, la începutul secolului al XX-lea, drept model.

Pentru a introduce o secvență descriptivă într-o povestire, este necesar să recurgem la o reducere a statutului de „pasaj”, evitând orice fel de încetinire sau întrerupere de acțiune:

Reușita depinde nu doar de bogăția stilului sau de aerul de prospețime pe care-l aduce, sau de dispunerea în tablou; dar și de proporțiile legate de ansamblul lucrării; oportunitatea descrierii, locul ce i se atribuie și rolul mai mult sau mai puțin important pe care-l are în ansamblul povestirii. Trebuie să fie un mijloc dramatic, să fie necesară, să nu rămână niciodată în afara textului și, pe cât posibil, să i se atribuie un sentiment. (Wey 1845: 399-400)

În 1690, în al treilea dialog din *Parallèle des Anciens et des Modernes*, Charles Perrault vorbea despre dificultatea de a introduce pasaje descriptive. Acest fapt îl determină să critice atât cadrul narativ, cât și pe cel descriptiv din dialogurile platoniciene, ale căror excese nu pierde niciodată ocazia să le critice:

Trebuie să mărturisim că Platon nu a tratat superficial arta dialogului, el își stabilește bine scena unde acesta are loc, își alege și își păstrează cu atenție caracterele, dar trebuie să fim de acord că, de obicei, îi descurajează prin întindere, de cele mai multe ori, și pe cei mai răbdători [...]. Descrierea exactă a locurilor pe unde se plimbă, moravurile și modul de a fi al celor care-l introduc, povestirea a sute de mici incidente care nu aduc nimic nou subiectului pe care-l tratează, au fost considerate până acum a fi pasaje încântătoare, inimitabile, plăcute, dar care astăzi nu mai au rolul de altă dată; în primul rând, trebuie să ajungem la obiectul despre care vorbim, iar tot ceea ce nu servește la nimic plictisește, oricât de frumos ar fi.

Atunci când Vapereau, de exemplu, spune că „descrierea nu este un ornament fără utilitate sau o podoabă strălucitoare, ci o modalitate de a pune în lumină adevăratul caracter al personajelor și al acțiunii, și este evident că trebuie să aibă locul ei și să se dezvolte pentru a atinge un anumit scop, fără însă a-l depăși” (1884:614), el arată de fapt ceea ce conferă fiecărei descrieri o ordine întotdeauna specifică: orientarea argumentativă care rezultă din logica inserării într-un anumit text (narativ, argumentativ sau de altă natură).

Refuzul pasajului descriptiv își găsește explicația în special în perceperea caracterului eterogen al acestuia și al aspectului ușor bizar pe care-l prezintă în raport cu contextul în care se află inserat. Toate criticile confirmă

faptul că o ipoteză lingvistică și textuală trebuie în mod necesar să țină cont de eterogenitatea compozițională. Vom vedea în capitolul 7 cum, în epoca clasică, reguli stricte generează inserția secvenței narative într-un dialog teatral. Problema eterogenității, în privința căreia clasicii sunt mai receptivi, depășește cu mult cadrul secvenței descriptive.

Retorii și stilisticienii menționează încă un aspect negativ al descrierii: *tendința de depersonalizare*. Dacă narativul este considerat ca fiind un aspect pozitiv, aceasta se datorează faptului că este prin esență antropomorfic. Așa cum s-a văzut în capitolul precedent, prezența centrală și permanentă a cel puțin unui personaj-actor este una din componentele de bază ale povestirii. Descrierea, care privește atât lumea inanimată, cât și cea a personajelor, este susceptibilă de a introduce, la acest nivel tematic, o nouă ruptură sau o eterogenitate suplimentară.

Soluția stilistică la aceste probleme diverse poate fi regăsită în preceptul homeric, atât de apreciat de Lessing: „Homer [...], în general, are pentru fiecare obiect doar o singură trăsătură descriptivă. Pentru el, o corabie este neagră sau înaltă sau rapidă; în cel mai bun caz, e neagră și cu rame: el nu merge mai departe cu descrierea [...]” (1964 (1766): 111). În ceea ce îl privește pe d’Albalet, această reducere la un singur epitet are calitatea de a nu rupe ritmul textului, tocmai prin faptul că nu introduce un pasaj eterogen¹⁶. Cu privire la aceasta, ne dă un sfat destul de amuzant:

De la Flaubert încoace, găsim că ar fi mai comod să introducem descrierea printr-un alineat. Întrerupem ce avem de întrerupt, mergem la capăt și începem să descriem. Cum pasajul este servit gata reperat, cititorul trece mai departe, continuându-și lectura. Dar, dimpotrivă, trebuie să amestecăm descrierile cu povestirea; trebuie ca ele să fie împreună, să se întrepătrundă, să se sprijine, astfel încât la o adică să nu poți sări niciun rând. Nimic contrafăcut. Fără *pasaje*. Totul trebuie să apară ca fiind o singură unitate. (1937: 187)

De la tradiția retorică am moștenit, de asemenea, enumerarea tipurilor de descrieri. Fontanier sintetizează și rezumă această tradiție, consacrand câteva zeci de pagini din *Traité général des figures du discours autres que les Tropes* (1821) „figurilor de gândire dezvoltate” și „diferitelor tipuri de descriere”: TOPOGRAFIA (un fel de descriere aflată atât în slujba oratorului, cât și în cea a naratorului, are „drept obiect un loc oarecare, o vale, un munte, un oraș, un sat, o casă, un templu, o grotă, o grădină, o livadă, o pădure etc.”), CRONO-

¹⁶ San Antonio recunoaște la rândul său existența acestei reguli atunci când, la pagina 34 din *Remouille-moi la compresse* putem citi următoarele : „Cititorul, prin bunăvoința sa prea puțin obișnuită, îmi va permite – doar dacă nu cumva o să mă trimită la dracu – să întrerup cursul acestei întâmplări palpitate, preț de un paragraf, pentru a o descrie pe sus-numita Ninette.”

GRAFIA (descrierea stării vremii, a unei perioade de timp, a unei epoci care „caracterizează atât de bine timpul unui eveniment, prin concursul de împrejurări care sunt legate de acesta”), PROZOPOGRAFIA: („descrierea care are drept obiect figura, corpul, trăsăturile, calitățile fizice sau cele exterioare, atitudinea, felul de a se mișca al unei ființe animate, reale sau fictive, adică, o simplă plâsmuire a imaginii”), ETOPEEA („descrierea care are drept obiect moravurile, caracterele, viciile, virtuțile, talentele, defectele, în fine, calitățile morale mai bune sau mai rele ale unui personaj real sau fictiv”), PORTRETUL („descrierea atât morală, cât și fizică a unei ființe animate, reale sau fictive”), PARALELA („care constă în două descrieri, fie consecutive, fie intersectate, prin care realizăm o apropiere, în raporturile fizice sau morale, a două obiecte pentru a le arăta asemănările și deosebiri”) și TABLOUL („anumite descrieri vii și animate, pasiuni, acțiuni, evenimente sau fenomene fizice sau morale”). Odată cu retorii antici, se vine cu ideea că descrierea lasă loc HIPOTIPOZEI „atunci când prezentarea obiectului este atât de convingătoare, de plină de energie, încât din stil rezultă o *imagine*, un tablou”. Chiar ideea lui Marmontel: „Dacă descrierea nu aduce obiectul în față, chiar sub ochii noștri, aceasta nu este nici poetică, nici oratorică; înșiși istoricii precum Titus-Livius și Tacitus au reușit să zugrăvească tablouri vii” (1787, T.2).

În *Art d'écrire enseigné en vingt leçons* (1896), Antoine Albalat este primul care se ridică împotriva exceselor unor astfel de clasificări:

Cunoașterea etopeei, prozopopeii, hipotipozei etc. nu ne învață nici să descriem bine, nici să aflăm ce este o descriere bună. Să lăsăm în seama altora să împartă descrierea în „cronografie, topografie, prozopografie, etopee”. Nu ne lipsesc cărțile din care putem afla despre aceste denumiri seci, atât de dragi lui Le Batteux sau Marmontel. Să ne oprim doar la cele două deosebiri: *descrierea propriu-zisă* și *portretul*, care este un fel de descriere mai redusă ca întindere și diferită ca specific (1900: 227)

Așa cum putem observa, retorica și-a construit vreme îndelungată tipologia în funcție de calitatea referentului descris. La Fontanier, *timpul*, *locul*, *înfațișarea exterioară* și *calitățile morale* sunt privilegiate și combinate în așa fel, încât prin ele să poată fi definite diversele tipuri de descrieri. Criteriul referențial va putea fi regăsit însă în lucrările succesorilor săi, deși aceștia se rezumă doar la principalele categorii care cuprind trăsături umane (portretul) sau non-umane (descrierea propriu-zisă).

În planul lingvisticii textuale, respingerea unei orientări normative va avea drept consecință renunțarea la orice demers în acest sens, ceea ce nu va face decât să împiedice o reflecție generală asupra funcționării specifice a

procedurilor descriptive¹⁷. Teoretizând secvențialitatea descriptivă și lăsând la o parte, cel puțin pentru moment, fenomenele de eterogenitate textuală (raporturile sale cu narațiunea, argumentația, explicația etc.), ne rămâne doar să încercăm să găsim, dincolo de diferențele pur referențiale și tematice, o procedură descriptivă mult mai structurată față de ceea ce s-a cerut până acum.

2. De la enumerație la secvența descriptivă

Așa cum apare în articolul „Descrierea” din *Enciclopedia*: „O descriere este enumerația de atribute ale unui obiect”. Enumerația apare deci, în acest caz, drept baza sau gradul zero al procedurii descriptive. Din această cauză o putem oare considera un non-text, așa cum Valery lăsa să se înțeleagă în cele afirmate mai devreme? Următoarele două exemple, literar și publicitar, fac apel, în mod evident, la două procedee similare. Cel dintâi reprezintă reclama unei enciclopedii de la editura Gallimard:

(1)

Povestiri, întâmplări,
mărturii, poeme, corespondență,
bibliografii, date, arhive,
analize, anecdote, legende,
povești, critică, texte literare...

Documente, fotografii, schițe,
gravuri, hărți, scheme, pasteluri,
grafică, planuri, desene,
acuarele, opere de artă...

Pasiuni, conflicte, reușite, eșecuri,
bătălii, istorie, prezent,
trecut, viitor, explorări,
vis, evadare, știință, aventuri,
eroi, și necunoscuți.

Descoperiri
Gallimard
[...]

¹⁷ Așa cum arată Paul Ricoeur: „Cunoașterea se află întotdeauna în situația de a se debarasa de ideologie, deși de la ea ne rămâne întotdeauna modelul, codul de interpretare căruia, din punct de vedere intelectual, [...], trebuie să i ne supunem, conduși fiind de «substanța etică»” (1986b :331).

Niciodată nu s-au mai văzut atât de multe lucruri cuprinse între prima și ultima pagină a unei cărți.

Descoperiri Gallimard: prima enciclopedie ilustrată, în culori, în format de buzunar. 12 titluri în librării.

În afara celor trei blocuri tematice – verbal, non-verbal, temă – care vin să justifice segmentarea textului ales (trei paragrafe și un fel de concluzie în doi timpi) și care sunt deci stabile, ordinea primelor trei paragrafe ar putea fi modificată, precum și ordinea elementelor enumerate de fiecare dată. După inventarul acestor componente – sau părți – ale fiecărei „cărți” din enciclopedia respectivă, odată denumită ceea ce eu numesc tema-titlu a secvenței descriptive (denumirea colecției „Descoperiri – Gallimard”), apare și o evaluare care vine să dea sens enumerării (rămasă de altfel neterminată, dacă este să luăm în considerare punctele de suspensie): prin exagerarea cantității („atât de multe lucruri”) sau printr-o primă proprietate, urmată imediat de o altă proprietate: „în culori, în format de buzunar”. Orientarea argumentativă a secvenței descriptive apare cu claritate la sfârșitul procesului de valorizare („niciodată” , „prima”): invitația implicită care poate fi derivată de aici este un act ilocuționar subiacent recomandării și suscitării interesului pentru a fi cumpărată.

Următorul paragraf descriptiv, dezvoltat ca întindere (un extras din *Le Souverain poncif* de Morgan Sportès), foarte asemănător inventarului întocmit de un executor, are avantajul de a fi foarte explicit prezentat ca o „extrem de plictisitoare enumerare”:

(2).

Și cum Xerox tăcu, Rauk făcu o enumerare extrem de plictisitoare a mobilierului din apartament. Era într-un fel de ca și cum ar fi vrut să mobilizeze tăcerea:

– Un fotoliu Cippendale, veioze cu picior, de sticlă, stil Gallé, o canapea Art-Déco, o berjeră Ludovic al XV-lea, moștenire de la mama lui, un scaun Knoll, un fotoliu-sac Pierro-Gatti, în formă „picătură de ulei” din piele și poliuretan; un taburet capitonat marocan; un paravan vietnamez; umbrele din hârtie imprimată cu înscrisul „Pattaya Beach”; o reproducere după *Grădina Plăcerilor* lui Hieronymus Bosch; două postere Mucha; o placă de faianță Banania; o mască primitivă Pounou din Gabon; un suport de ananas opalin, culoarea bobului de orez alb, stil Louis-Philippe; un fotoliu de Manila din ramuri de palmier; o figurină mecanică Lambert reprezentând un flautist, o păpușă veche „googlie” cu tot cu trusa personală „minusculă”; ilustrate dintr-o serie cu temă erotică de pe la 1900; o combină stereo Hitachi cu CD și amplificator Technics; o carafă din porțelan cu cană pentru apă de Moustiers, Gaspard Férand; un Juke-box Wurlitzer 780, din 1941, cumpărat de la Emmaüs; o cafetieră cu picior, o zaharniță și cană pentru frișcă Ridgway; o cutie metalică, galben cu roșu pentru cubulețele de supă de la Maggi; o lampă pakistaneză multicoloră din piele de cămilă, un *kalamkar*; un set de vase din

Afganistan; o panteră neagră din porțelan crăpat, de pe la 1930; posterul lui Marilyn care își ține fusta fluturând la gura de aerisire de la metrou; o seringă de făcut clismă, din cositor și lemn găsită pe la târgul de vechituri de la Clignancourt; un cârlig de agățat ceaunul; un șezlong de Starck; o bibliotecă chinezească din bambus de la Pier Import, în care puteai găsi, printre altele, *Fragments d'un discours amoureux* de Barthes, *Mémoires d'une jeune fille rangée*; *Quand la Chine s'éveillera...* Ce mai, Esther transformase micuța noastră garsonieră într-un cuibușor de îndrăgostiți, modest și cochet! Luxos chiar, aș putea spune...

Morgan Sportès, *Le Souverain poncif*, Balland, 1987

Astfel de enumerări prea puțin ordonate contrastează cu structura descriptivă, fie ea și elementară, a următoarei prezentări dintr-un articol de presă despre Charlie Chaplin:

(3).

O mică mustață neagră
și-o pălărie melon, neagră
și ea. O scurtă,
dar foarte precisă descriere a amicului public
Nr. 1: Charlot [...]

Din punct de vedere metalingvistic, această secvență este desemnată ca fiind o descriere elementară („scurtă”), dar suficientă („precisă”). Este foarte interesantă construcția secvenței minimale: prima frază descrie două obiecte succesive: *mustață și melon*; fiecare este completată (prin intermediul predicatelor calificative PRq) cu câteva proprietăți: mărimea mustaței: *mică* și pălăria: *neagră*. Se dau propozițiile descriptive elementare (notate în cele ce urmează cu pd) legate între ele prin enumerativul și:

Mustață << PROPR (mărime) PRq antepusă << mică
<< PROPR (culoare) PRq << neagră

ȘI (conector)

O pălărie melon << PROPR PRq (comparativ) << de aceeași culoare

Următoarea frază cuprinde un segment metalingvistic („scurtă descriere”) și, mai ales, introduce un element nou: numele propriu, tema-titlu care atribuie subiectului determinat propozițiile descriptive precedente: Charlie, desemnat mai întâi prin antiteza unui sistem calificativ utilizat deseori în presă: „dușmanul public nr. 1”. Această modalitate de a oferi cititorului tema-titlu, intenționat cu întârziere, apărând după câteva elemente care prezintă o relație de

metonimie¹⁸, introduce un efect de așteptare din care ar putea rezulta o formă de enigmă, dacă ar fi situat într-un text de o mai mare întindere.

Operațiile care permit fixarea unei teme-titlu și selectarea aspectelor (părți sau proprietăți) obiectului asigură unitatea secvenței descriptive. Etapele sunt următoarele:

- a) descrierea mustății (propoziție descriptivă elementară);
- b) descrierea pălăriei (propoziție descriptivă elementară);
- c) formarea legăturii dintre ele, creând o nouă structură ierarhică, aflată în raport de dependență cu un termen supraordonat (nume propriu).

Se arată în acest fel operația de trecere de la o referință non-specifică implicată printr-o operație de extragere (*o mustață, o pălărie*) la o referință specifică (*mustața și pălăria lui Charlot*).

Există însă și alte procedee de descriere posibile. Precum în acest exemplu, un text foarte scurt din *Histoires naturelles* de Jules Renard, dominat în întregime de reformularea metaforică:

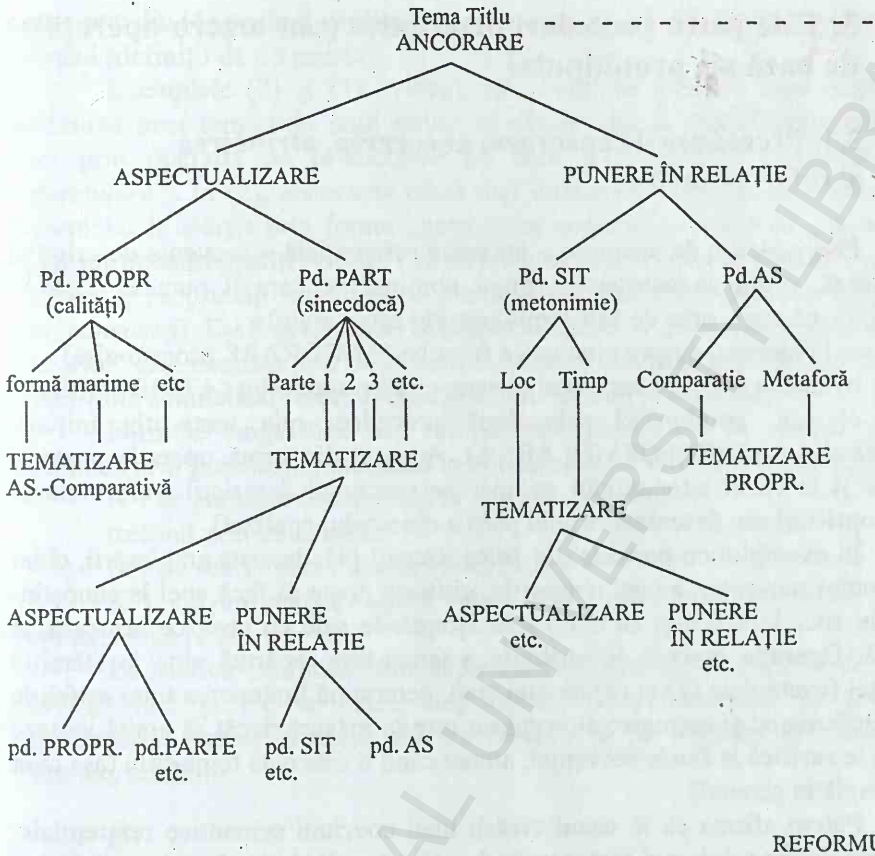
(4) PURICELE

Un fir de tutun prevăzut cu arc.

Descrierea-definiție nu se mai referă la culoarea, la mărimea sau la forma obiectului respectiv, ci se bazează pe asemănarea dintre obiectul descris cu unul de altă factură („firul de tutun”), căruia i se atribuie o proprietate, considerată în mod normal ca fiind de neconceput în realitate („prevăzut cu arc”).

Analiza diverselor procedee posibile poate fi rezumată printr-o schemă prototipică a secvenței descriptive care reprezintă, de fapt, un repertoriu de operații prin care se construiesc macro-propozițiile. Prototipul secvenței descriptive și cel al povestirii se deosebesc, așa cum Anticii și Valéry intuiau deja, prin faptul că structura nu reflectă ordonarea operațiilor. În schimb, putem afirma că studiul lui Valéry nu ia în considerare faptul că numărul procedeelelor, redus și destul de strict, este relevant pentru o ordonare specifică: nu în sensul unei liniarități și a unei ierarhii, verticale într-o oarecare măsură, ci similară cu ordonarea specifică dicționarului: „Modelul (îndepărtat) al descrierii nu este discursul oratoric (nu se «zugrăvește» nimic), ci un fel de artefact lexicografic” (Barthes, 1973: 45).

¹⁸ *Pălăria melon* apare ca un element metonimic care, spre deosebire de urechi sau buze (sinecdocă), dispune de o anumită independență în raport cu termenul *cap* (poate fi scoasă). *Mustața* este o parte din întreg, la fel ca obrazii, fruntea, sprâncenele și părul (o relație mai degrabă de tip sinecdotic decât metonimic).



Schema prototipică a secvenței descriptive

Pentru a se trece de la acest repertoriu de operații la o anumită descriere, putem prelua modelul organizării liniare globale a unui PLAN de TEXT: patru anotimpuri, cinci simțuri, ordinea alfabetică sau numerică, punctele cardinale, simpla succesiune temporală, planurile spațiale frontal (sus-jos), lateral (stânga-dreapta), mobil (înainte-înapoi). În măsura în care prototipul secvenței descriptive nu oferă – spre marele regret al lui Paul Valéry – nicio indicație de ordonare și nu presupune niciun principiu de liniaritate intrinsecă care să-i permită să se regăsească (sau nu) la același nivel cu liniaritatea specifică limbajului articulat; planurile textului și mărcile lor specifice au importanță majoră pentru asigurarea lizibilității și pentru interpretarea oricărei descrieri. Nu voi relua însă aici subiectul pe care l-am dezvoltat în altă parte, cu privire la enumerație și reformulare (1990: 143-190).

3. Cele patru proceduri descriptive (sau macro-operațiile) de bază ale prototipului

3.1. Procedura de ancorare: ancorarea, atribuirea și reformularea

Prin operația de ancorare – ancorare referențială – secvența descriptivă semnalează, printr-un substantiv (pivotal nominal pe care îl numesc TEMĂ-TITLU, fie că este vorba de substantiv propriu sau comun):

- a) la început, despre cine/ce va fi vorba (ANCORARE propriu-zisă)
- b) sau, la sfârșitul secvenței, despre cine/ce s-a vorbit (ATRIBUIREA)
- c) sau, combinând cele două procedee, reia tema-titlu inițială, modificând-o însă (REFORMULAREA). Această din urmă operație poate fi aplicată și în cazul altor unități ce apar pe parcursul descrierii (reformularea unei proprietăți sau desemnarea unei părți a obiectului analizat).

În exemplul cu puricele din Jules Renard (4), datorită amplasării, chiar la începutul secvenței, a unei teme-titlu, cititorul poate să facă apel la cunoștințele sale enciclopedice și să confrunte așteptările sale cu ceea ce urmează să citească. Operația inversă de atribuire a temei-titlu, apărută abia la sfârșitul secvenței (exemplele (1) și (3) de mai sus), determină întârzierea unui astfel de proces referențial și cognitiv: cititorul nu este în măsură decât să emită ipoteze pe care le verifică la finele secvenței, atunci când îi este dată tema-titlu (așa cum se întâmplă în general).

Putem afirma că în cazul creării unei coeziuni semantice referențiale, tema-titlu deține rolul unui factor prim de ordonare. Trebuie să mai precizăm că este necesar să delimităm clar *referința virtuală* declanșată prin ancorare (o posibilă clasă mai mult sau mai puțin disponibilă în memoria cititorului / auditoriului) și *referința actuală* (clasa construită) produsă la finalul secvenței.

Reprezentarea descriptivă vine într-adevăr să sublinieze (confirme) sau să modifice (revizuiască) cunoștințele anterioare. Anarhia descriptivă nu este deci atât de profundă precum o considera Valéry. Într-adevăr, producătorul descrierii întrerupe expansiunea secvenței acolo unde consideră că a spus suficient din ce era de spus, în funcție, pe de o parte, de cunoștințele pe care le transferă interlocutorului său și, pe de altă parte, de stadiul interacțiunii (adică, de exemplu, de dezvoltarea povestirii sau a argumentării în curs sau, mai mult, a genului de discurs). Astfel, caracterul succint din (3) este perfect explicabil prin faptul că textul se poate juca ușor cu ceea ce se presupune că cititorii cunosc deja despre personajul Charlot. Atribuirea întârziată a temei-titlu se justifică aici printr-un joc cognitiv: o incitare la dezlegarea unei enigme (foarte relativă în cadrul unui articol de presă însoțit de fotografie). Caracterul succint și metaforic

neșteptat din (4) poate fi explicat, de asemenea, și prin legile stilisticii specifice genului (definiții de tip poetic).

Exemplele (2) și (3) evidențiază gradul de înrudire care există între atribuirea unei teme-titlu unui obiect al discursului și modificarea temei-titlu dată prin operația de re-ancorare pe care o desemnăm cu termenul de *reformulare*¹⁹. În (2), ancorarea oferă mai întâi tema-titlu: „acest apartament”, reformulat la sfârșit prin forma „garsoniera noastră” și mai ales „un adevărat cuibușor de îndrăgostiți” căruia i se atribuie trei proprietăți („modern”, „luxos”, „cochet”), proprietăți articulate și marcate din punct de vedere argumentativ prin *conectorii* DAR și CHIAR. În (3), trecerea de la „...amicul public nr. 1” la „Charlot” este marcată prin două puncte, ceea ce determină, și aici, modificarea temei-titlu, semnalând reformularea prin intermediul punctuației.

Formele lingvistice ale reformulării pleacă de la simpla apozitie subliniată prin punctuație, mergând la utilizarea unui verb explicit de tipul:

N 1 se numește / se cheamă N 2 (nume propriu)

trecând prin structurile:

N 1 pe scurt / deci / așadar (este) N 2

N 1 într-un cuvânt / astfel spus / mai exact / mai bine spus / cu alte cuvinte, adică N 2.

La rubrica „definiții” din *Leçons de littérature française et de morale* (1842), Noël și De la Place aleg câteva texte construite pe principiul reformulării. Astfel, în acest discurs funebru al lui Fléchier la moartea lui Turenne, întâlnim:

(5)

Ce este o armată? Un trup animat de o infinitate de pasiuni dintre cele mai diferite, pe care un om abil îl pune în mișcare în slujba apărării patriei; o trupă de oameni înarmați care urmează orbește ordinele unui șef, ale cărui intenții nu le sunt cunoscute; o grămadă de suflete, cele mai multe dintre ele josnice și mercenare, care, fără să se gândească la propriul renume, se pun în slujba regilor și a invadatorilor; este o grămadă nedefinită de libertini, pe care trebuie să-i aduci la ascultare; lași pe care trebuie să-i porți cu tine în război, curajoși pe care trebuie să-i temperezi; pesimiști cărora trebuie să le redai încrederea. (sublinierea noastră)

Reformularea poate marca deschiderea unor paragrafe succesive, ca în definiția *bârfei* de Massillon (subliniez structura de bază, de la începutul paragrafelor):

¹⁹ Descrisă în detaliu în *Eléments de linguistique textuelle*, pp.170-190.

(6)

Bârfa este un foc care mistuie și usucă tot ce-i stă în cale, care pârolește, în furia lui, și sămânța bună și pleava, și lucrul sfânt și cel lumesec; care lasă în urmă numai pustiu și deznădejde. [...]

Bârfa este mândria ascunsă care ne arată paiul din ochiul vecinului, și ne ascunde bârna dintr-al nostru [...].

Bârfa este un rău care n-are stare, care tulbură oamenii și seamănă ura în mulțime [...]. În sfârșit, este izvor de venin dătător de moarte [...].

De cele mai multe ori, reformularea indică o secvență descriptivă ajunsă la final ca în acest exemplu din Lucien Bodard, în a cărei analiză nu vom intra în detaliu aici:

(7)

Servitorul chinez, de câte ori nu mă gîndesc la el! Cât de mare ne-a fost surpriza, mie și lui Anne-Marie, cînd am fost să-l luăm de la gară! Țanțos ca un gentleman, acest asiatic împopoțonat în haine de alb, cu costumul său de reiat albastru, papion și pantofi din imitație de piele, ai fi spus că-i un personaj de carnaval. Și totuși, așa înalt și uscățiv, cu fața parcă sculptată în lemn de esență tare adus din pădurile virgine, cu ochi de tigru și pomeți alungiți, părea un adevărat Cavaler de război.

Lucien Bodard, *La chasse à l'ours*, Grasset, 1985: 39.

Reformularea poate fi integrată în structura narativă, precum în această fabulă a lui La Fontaine. Reformulăgrile asumate pe rând de către narator (*C' était un crochet* [era un cocoș – vers eliminat din varianta în limba română]) și de către mama șoricelului (Vai, fiule, vorbești despre Cotoi!), vin să corecteze descrierea făcută de către cel despre care din textul spune că este un neștiutor în cele lumești (portretele cocoșului și cotoiului). Jocul-enigmă generat de întârzierea ancorării devine foarte interesant aici:

(8) Cocoșul, cotoiul și șoricelul

Un Șoricel, prea tânăr și neumblat prin lume,
rămase gură-cască...Sau să vedem anume
cum deapănă chiar dînsul Mămicii ce-a pățit:
„Trecusem munții aștia ce mi-au stîrnit uimirea
Și, ca un Șoarece mare, umblam încolo-înceoace, -
cînd două dobitoace
mi-au și atras privirea:
întîiul blînd și pașnic, în totul plin de vrajă,
au celălalt năprasnic, cu ochi tăioși, de strajă,
și glas dogit și aspru, menit să te-nfioare...

Avea pe țeastă
creastă
și ca un fel de brațe cu care vrea să zboare
și-o'coadă cu panaș
(mai povesti hoinarul cel poznaș)
și se izbea în coapse așa asurzitor,
de răsuna tăria,
iar eu, cu tot curajul și toată vitejia,
am luat-o la picior,
afurisind în minte pe tartorul turbat
că nu-l putui cunoaște pe celălalt firtat,
blajin, modest, cucernic, vărgat din loc în loc,
sfios la uitătură, deși cu ochi de foc,
și bun cu șoricimea – și el tot neam de soi...
cu coada și urechile ca noi...”
„Vai, fiule, vorbești despre Cotoi!
Sub mutra sa senină,
smerită și blajină,
împelițata asta de jivină
e în război
de-a pururea cu noi;
pe cînd viețuitoarea dinainte
te rog să iei aminte! –
n-ar fi în stare să ne facă, zău,
nicipînd un rău...
Ba poate chiar – ții minte ce te-nvăț? –
ne-am înfrupta din ea la vreun ospăț.
În schimb, Cotoiul, fiule e-o cutră,
ce prin cruzime sau prin viclenie
își biziue pe șoareci, cum toată lumea știe,
întreaga lui bucătărie.
Să nu mai judeci lumea, băiete, după mutră!”*

(La Fontaine, *Fables*)

Observăm că fabula – în general restrictivă în ceea ce privește descrierea – se construiește aici în întregime pe baza unor ample fragmente descriptive (de la 8 la 14, 18-19, de la 24 la 30) inserate într-o structură narativă elementară:

Pn 0-Rezumant (v. 1-2) și introducerea-prefață (v. 3) + Pn 1-Situația inițială (v. 4-6) + Pn 2-Complicația (v. 7-14) + Pn 3-Evaluarea extradiegetică

*La Fontaine, *Fabule*, Cartea întâi, Editura pentru Literatură Universală, București, 1969, traducere de Aurel Tita, p. 236. (n. tr.)

(v. 15-17) + Pn 4-Rezolvarea (v. 18-30) + (elipsa din Pn 5-Situația finală) + Pn Ω-Evaluarea finală (v. 31-40) și Morala popriu-zisă (v. 41-42).

În încheierea acestei discuții, trebuie să subliniem, că probabil tocmai existența acestei operații generale de ancorare îl determină pe M. Riffaterre să afirme despre *sistemul descriptiv* că îl „aseamănă unei definiții de dicționar”, considerându-l un gen de „rețea verbală fixă care se organizează în jurul unui cuvânt nucleu”, („pantonimul” în concepția lui Philippe Hamon). Putem înțelege la ce se referea Barthes atunci când vorbea despre un „artefact lexicografic”.

3.2. Procedura de aspectualizare

Dacă luăm în considerare definiția din Littré, descrierea este un „fel de expunere a *diverselor aspecte* ale unui obiect observat datorită cărora se face cunoscut, cel puțin în parte” (subl.n.).

Putem afirma că enumerația din exemplul (1) constă în a oferi o succesiune de 42 de părți (*aspecte*) aflate în enciclopedia din colecția „Descoperiri” (Découvertes) de la Gallimard (tema-titlu situată după enumerare, adică sub forma unei atribuirii care produce un efect de întârziere a ancorării referențiale). Acest text apare, în prima parte, drept exemplu a ceea ce putem numi gradul zero de descriere, în măsura în care nu s-a luat în considerare un alt aspect al oricărui obiect existent, evidențierea *calităților* sau proprietăților (ceea ce apare în partea finală a documentului).

Operația de aspectualizare este de comun acord admisă ca bază a descrierii. Astfel, G. G. Granger²⁰ vorbește despre „evidențierea întregului” și „decupajul în părți”, prin intermediul unei „rețele abstracte” care leagă elementele între ele. În opinia mea, operația de „ancorare” este răspunzătoare de evidențierea „întregului”, iar operația de „aspectualizare” de decupajul în *părți* (n. PĂRȚI). Este necesar totuși ca pe lângă acest decupaj în părți să luăm în considerare atât calitățile sau proprietățile întregului (culoare, dimensiune, formă, număr etc.) cât și, printr-o nouă operație (sub-tematizare), proprietățile părților pe care le avem în vedere. La fel se întâmplă și în (4), în ceea ce privește culoarea și măsura (PROPRIETĂȚI) pălăriei (PARTE) lui Charlot (Tema-titlu).

Realizând portretul lui Carmen, Mérimée se referă la modelul de frumusețe hispanică și identifică o matrice textuală care corespunde perfect operației de aspectualizare.

²⁰ *Pour la connaissance philosophique*, Paris, Odile Jacob, 1988: 109 și 117.

(9)

Am avut atunci răgazul să-mi examinez *gitana*, în timp ce câțiva oameni cumsecade care-și mâncau înghețata se minunau văzându-mă într-o astfel de tovarășie. Mă îndoiesc foarte ca domnișoara Carmen să fi fost de rasă pură, în orice caz era cu mult mai frumoasă decât toate țigăncile pe care le întâlnisem până atunci.

Pentru ca o femeie să fie frumoasă, spaniolii spun că trebuie să îndeplinească treizeci de condiții sau, dacă vrei, s-o poți defini cu ajutorul a zece adjective, fiecare referindu-se la trei părți ale făpturii ei. Trebuie să aibă, de pildă, trei lucruri negre: ochii, genele și sprâncenele; trei subțiri: degetele, buzele și părul etc. Pentru rest citiți-l pe Brantôme.

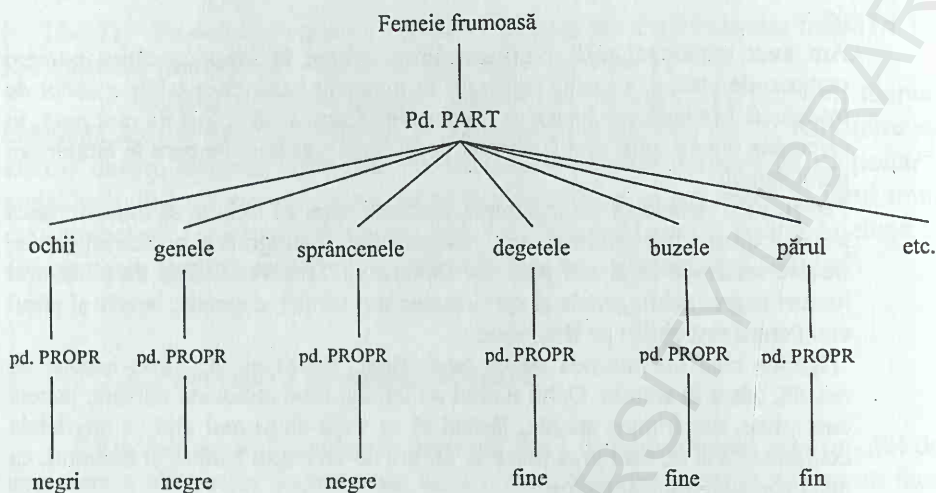
Țiganca mea nu întrunea atâtea perfecțiuni. Pielea ei, de altfel nespus de netedă, bătea în arămiu. Ochii îi erau oblici, dar de-o minunată tăietură, buzele cam pline, dar frumos arcuite, lăsând să se vadă dinții mai albi ca migdalele curățate. Părul ei, cam gros poate la fir, era de-un negru bătând în albăstrui, ca pana corbului, lung și lucios.

Ca să nu vă obosesc cu o descriere prea palidă, am să vă spun numai că fiecărui cusur îi răspundea o calitate, care se vedea poate și mai mai mult prin contrast. Era de o frumusețe stranie și sălbatică, o figură care te uimea la început, dar pe care n-o mai puteai uita. Ochii ei, mai ales, aveau o căutătură pofticioasă și aprigă, așa cum n-am mai întâlnit de atunci în nicio privire omenească. Ochii de țigan, ochi de lup, spune pe bună dreptate un proverb spaniol. Dacă n-aveți timp să mergeți la grădina zoologică să studiați privirea unui lup, uitați-vă la pisica dumneavoastră când pîndește o vrabie.*

(Prosper Mérimée, *Carmen*)

Atunci când notează că o femeie frumoasă la modul ideal se definește prin „zece adjective ce pot fi aplicate celor trei părți ale persoanei” și când precizează că „ea trebuie să aibă trei lucruri negre: ochii, sprâncenele și genele; trei fine: degetele, buzele și părul etc.”, Mérimée își construiește matricea numerică (30 condiții) pe baza componentelor aflate în orice procedură de aspectualizare: PROPRIETATE (10 adjective) și PĂRȚI (fiecare adjectiv putându-se aplica celor trei părți ale corpului femeii frumoase). Exemplul propus poate fi clasificat (vom nota cu Pd, macro-propoziția descriptivă legată direct de tema-titlu și cu *pd* propozițiile descriptive dezvoltate la nivelul 2, 3, 4 etc.):

*Prosper Mérimée, *Carmen*, 1965, Editura pentru Literatură, traducere de Al. O. Teodoreanu, p. 296. (n.tr.)



Este necesar să subliniem aici complementaritatea celor două componente ale procedeului de aspectualizare: dacă alegerile operate de către descriptori sunt restricționate datorită efectului urmărit, alegerea proprietăților (PROPR) impune, la rândul său, problema orientării evaluative (argumentative) a oricărei descrieri. Adjectivele selecționate pot fi relativ neutre: afirmația că o minge este *rotundă* sau *galbenă*, de exemplu, nu este nevoie să fie asumată neapărat de către descriptor. Nici a spune despre un personaj că este *căsătorit* sau *celibatar*; în schimb, calificându-l drept *mare* sau *mic*, *frumos* sau *urât*, *zvelt* sau *slab*, *emoționant* sau *cu caracter*, aceasta implică o alegere și luarea în considerare a unei scări de valori pe care descriptivul a ales-o drept reper. Astfel de adjective evaluative, care implică o judecată de valoare etică sau estetică și prin care se arată deci o asumare enunțiativă (modus-ul care se asociază dictum-ului) se numesc adjective axiologice²¹.

Valoarea axiologică a unor adjective, precum „primitiv” și „direct” este relativ comună pentru francofonii care citesc prima pagină a ziarului *Le Monde*; în schimb, este decisă de context în cazul unor adjective mai imprecise precum: *simplu*, *mare*, *energetic* sau *masiv*. Ne-o dovedesc aceste descrieri, (10) a Primului ministru iranian Ghotbzadeh (17 septembrie 1982, în ziua morții sale) și (11) a președintelui egiptean Mubarak (10 decembrie 1986):

²¹ A se vedea în acest sens C. Kerbrat-Orecchioni: *L'Enonciation: de la subjectivité dans le langage*, Armand Colin, Paris, 1980; și D. Maingueneau, cap. 6 din *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Bordas, Paris, 1986.

(10)

În orice caz acest bărbat *înalt, masiv, energic*, care avea în mod incontestabil o personalitate puternică și ținea la stilul său de a vorbi deschis nu putea să placă clicii clericale, căreia îi reproșa că monopoliza puterea.

(11)

Bărbatul este întotdeauna la fel de *primitor, simplu, direct*. Poate doar mai *încăpățânat* decât înainte, ca și cum s-ar fi obișnuit cu toate încercările vieții ce nu l-au prea ocolit.

Efectele de izotopie sunt aici esențiale, iar reperarea co(n)textului unei izotopii garantează valoarea neutralizată sau direct evaluativă (afectivă, axiologică sau nu) a proprietăților obiectului descris.

3.3. Procedura de punere în relație

Este foarte interesant să constatăm că ambițiile de clasificare din istoria naturală aparținând epocii clasice, despre care vorbește M. Foucault în *Les Mots et les Choses*, se datorează operației despre care tocmai am discutat, euforia denumirii printr-un continuum al limbajului a obiectelor lumii (operația de ancorare), diviziunea și clasarea elementelor care compun obiectele în sine (operația de aspectualizare). Și, în fine, operația de punere în relație analogică:

[...] Este necesar ca formele și dispunerea să fie descrise prin alte procedee, fie prin identificarea formelor geometrice, fie prin analogii care trebuie să apară „în toată evidența lor”. Doar astfel putem descrie anumite forme destul de complexe, plecând de la vizibila asemănare cu corpul uman, care poate reprezenta rezerva modelelor vizibilului și care poate face dintr-odată joncțiunea dintre ceea ce se poate vedea și ceea ce se poate spune. [...] Linné enumeră părțile corpului uman care pot servi drept arhetip, fie în privința dimensiunilor, fie în privința formelor: păr, unghii, degete, palme, ochi, urechi, buric, penis, vulvă, mamelă (1966: 147).

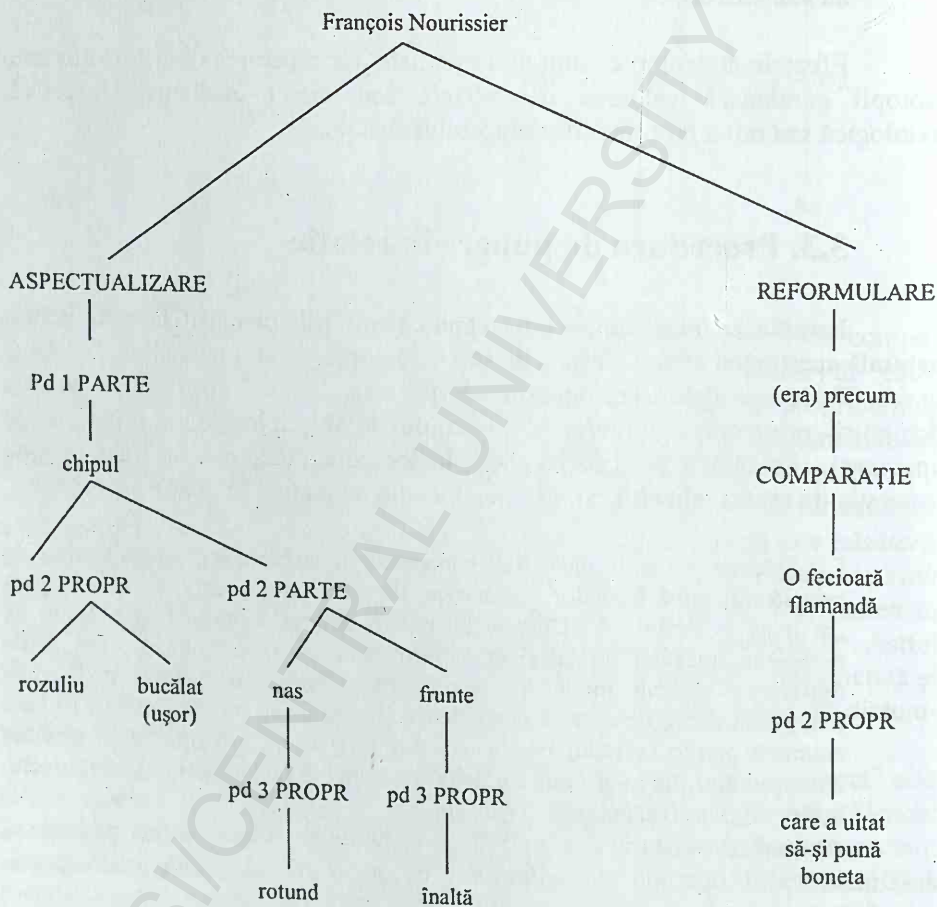
Această procedură descriptivă corespunde cu ceea ce am propus să desemnăm prin operația de *asimilare*, ce poate fi sau *comparativă*, sau *metaforică*.

Un astfel de procedeu este predominant în portretul lui François Nourissier din *Jurnalul* lui Matthieu Galey:

(12)

Un chip rozuliu, ușor buclat, nasul rotund și fruntea foarte înaltă. Era precum o fecioară flamandă care a uitat să-și pună boneta.

O primă operație de aspectualizare ne permite să observăm o parte (chipul) din întreg (F. Nourissier). Prin operația de tematizare se selectează, pe de o parte, proprietățile chipului: rozuliu, bucălat (marcat prin evaluativul: *ușor*) și, pe de altă parte, diferitele părți ale chipului cu proprietățile respective: nas << rotund și frunte << imensă. Realizarea portretului este încheiată printr-o punere în relație comparativă: *era precum o fecioară flamandă*, la care propoziția relativă adaugă o proprietate.



Mai simplu, punerea în relație poate fi de tip metonimic. În acest caz, obiectul descris este asemănat cu alte obiecte, din punct de vedere spațial (metonimia contactului propriu-zis) sau temporal (metalepsă). Astfel, în exemplele (3) și (7), dacă mustața lui Charlot reprezintă o parte din personaj, la fel ca ochii și pomeții servitorului chinez – elemente care pot fi analizate prin procedura de aspectualizare –, pălăria melon a lui Charlot, costumul, paponul și pantofii

servitorului sunt elemente de punere în relație (SITUAȚIE) cu tema-titlu, prin procedura de relație metonimică.

3.4. Procedura de inserare prin sub-tematizare

Această operație de inserare a unei secvențe într-o altă secvență reprezintă punctul de plecare al unei expansiuni descriptive. În acest fel, se face trecerea de la macro-propoziții (Pd) de nivel 1 la propoziții descriptive (pd) de nivel 2, 3 4 etc., prezente în toate exemplele precedente. Așa cum s-a putut observa, o parte selectată prin aspectualizare poate fi luată drept bază a unei noi secvențe, la rândul ei aleasă ca temă-titlu, și din nou observată prin diferitele sale aspecte: eventuale proprietăți și sub-părți. Printr-o nouă tematizare (dacă luăm în considerare ancorarea ca tematizare de bază), o sub-parte poate fi reconsiderată în funcție de proprietățile și părțile ei și, teoretic, în acest mod se poate continua la infinit.

Această operație se aplică cu prioritate, prin aspectualizare, la părți și, prin punerea în relație, la punerea în situație metonimică (obiecte alăturate). Tematizarea prin *asimilare comparativă* sau metaforică este mult mai rară și este rezervată proprietăților (...*sunteți leul meu* [AS. Meta. + tematizare-PROPR] *superb și generos*). Proprietățile, care nu pot fi supuse niciunei operații de expansiune comparativă (de tip *Frumos* [PROPR +tematizare – AS comp.] *ca...*) în general, au funcția de închidere a expansiunii. Așa stau lucrurile și în cazul operației de reformulare care deschide sau închide o secvență, făcând trimitere directă la tema-titlu și care poate fi asociată deseori unei metafore.

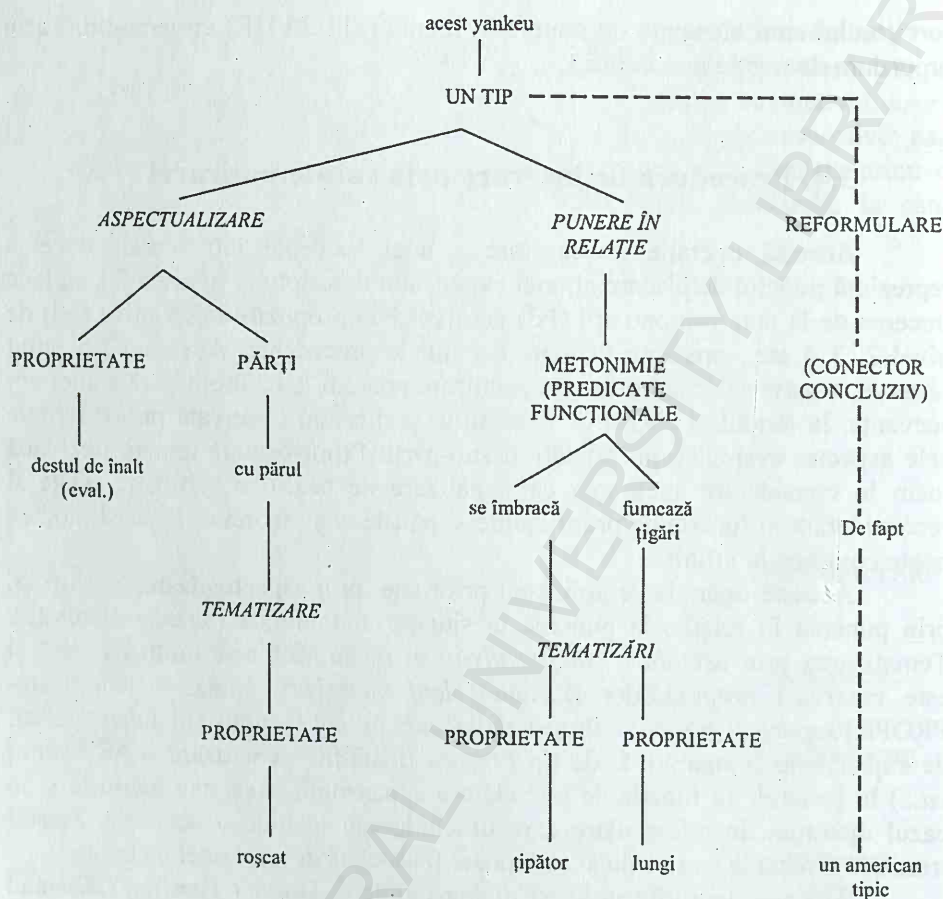
Așa stau lucrurile în acest dialog din seria Dossier Harding (Dargaud 1984, planșa 27), banda desenată a lui Floch și Rivière care aduce în prim plan două personaje, britanici get-beget, așezați comod în fotoliile clubului lor:

(13)

Ați putea să-l descrieți pe acest yankeu?

– Hmm...Din câte îmi amintesc, era un tip destul de înalt, cu păr roșcat... Se îmbrăca destul de țipător și fuma țigări lungi de foi: de fapt un american tipic.

Floch și Rivière, *Dossier Harding*, Dargaud, 1984



Progresia replicii descriptive este realizată metodic: prima frază dezvoltă operația de aspectualizare (*proprietate* apoi *parte*), cea de-a doua *punerea în relație*, iar ultima, concluzivă marcată prin punctuație, presupune o *reformulare* de sinteză.

În următorul text publicitar, operația de tematizare comparativă, prin cele trei proprietăți enumerate în titlu, este un foarte bun exemplu în acest sens:

- (14) Lanțul de Hoteluri Meridian Caraibe
Albastru, alb, proaspăt

Albastru ca marea, uneori verde sau turcoaz, sau violet, depinde de momentul zilei. Alb ca nisipul, sau soarele la amiază. Albastru, alb, proaspăt ca răcoritoarele în momentele de relaxare la piscină. Lanțul de Hoteluri Meridian Caraibe este un cocktail de plăceri.

Cele trei proprietăți (Pd PROPR) ale temei-titlu suportă un tratament de același tip (pe cele trei niveluri ierarhice de adâncime).

Raportată la referent, putem vorbi de un caracter deschis, cu posibilități nelimitate de descriere, însă acest lucru nu mai poate fi valabil în cazul orientării argumentative sau al funcției secvenței descriptive într-un text dat. Din punct de vedere lingvistic (J. M. Adam și A. Petitjean, 1989), este dificil să admitem ideea anarhiei sau cea a absenței unui plan construit, la care se referea Paul Valéry. Bazându-se pe un procedeu de ierarhizare foarte strictă (care se deosebește fundamental de lista-enumeratie), descrierea poate fi definită ca un tip de secvențialitate dirijată de o multitudine de operații care pot fi, în cea mai mare măsură, observate în schema de sinteză a descrierii din seria de benzi desenate, analizate succint mai devreme. Prin operația de *aspectualizare*, diferitele aspecte ale obiectului (părți și/sau calități) sunt introduse în discurs. Prin *punerea în relație*, obiectul este, pe de o parte, situat din punct de vedere local și/sau temporal și, pe de altă parte, este pus în relație cu altele prin diverse procedee de *asimilare* care constau în prezența comparației și a metaforei. Prin operația facultativă de tematizare, orice element poate îndeplini rolul, la rândul lui, de punct de plecare pentru un nou procedeu de aspectualizare și/sau de punere în situație, proces care ar putea să se desfășoare în acest fel la infinit. În sfârșit, oricare ar fi obiectul discursului (uman sau nu, static sau dinamic), trebuie să subliniem că aceeași operație de *ancorare* garantează unitatea semantică a secvenței, menționându-se despre ceea ce este vorba sub forma unei teme-titlu date, fie la început, fie la sfârșitul secvenței.

4. Text procedural sau descriere de acțiuni?

În publicațiile anterioare, preluând clasificările tipologice propuse de Werlich și de Longacre, am considerat, fără nicio rezervă, rețeta de bucătărie, prospectele tehnice, consemnele și reglementările, regulile de joc și ghidul turistic, chiar horoscopul, profeția și buletinul meteorologic, ca fiind posibile ilustrări ale unui tip de secvențialitate specifică. Textele pe care anumite tipologii le numesc programative, instituționale sau injonctive au în comun faptul că prin ceea ce spun fac trimitere la acțiuni, precizând un rezultat, sau incită direct la acțiune.

G. Vigner rezumă foarte bine caracteristicile acestui gen, vorbind de „reprezentare unei transformări de stare pe care cititorul o va avea de realizat la intervenția scriptorului, transformare care se va îndeplini prin intermediul unui algoritm ce ia forma activităților gestual programate după o logică tehnică (și culturală) dată” (1990: 114). În prezent, când aceste criterii au fost aprofundate, și eu, la rândul meu, voi deveni mai ferm în expunerea ideilor, referindu-mă la

acest lucru. Îmi pun întrebarea, într-adevăr, dacă nu avem de-a face, în toate aceste cazuri, cu actualizările singulare ale unui simplu gen de descriere. Mă opun cu vehemență celor (Greimais 1883, Bouchard 1991) care consideră acest tip de texte – mai ales rețeta de bucătărie – variante ale povestirii, spunând că se lasă influențați de prezența masivă a predicatelor acționale, că nu țin cont de caracterul ilocuționar al timpurilor folosite (infinitivul, imperfectul sau viitorul predicativ), de absența enunțiativă a subiectului determinat (loc abstract destinat a fi ocupat de către cititor) și caracterul cu certitudine non-ficțional al genului. Faptul că poate fi întotdeauna posibilă o narativizare – datorită transformării de la o stare inițială la o stare finală – nu poate totuși metamorfoza un discurs procedural sau programator în povestire. Mă voi rezuma, din lipsă de spațiu, la a prezenta exemplul unei rețete de bucătărie, analizând un caz clasic, la infinitiv* (o reclamă la magazinele COOP).

(15)

FRIPTURĂ DE COCOȘ CU STAFIDE

Ingrediente pentru patru persoane:

2 cocoși mari

50 g de unt

1 ceapă verde

o jumătate de cățel de usturoi

1 pachet de stafide

100 ml de vin alb

200 ml de supă de pui sau un cub de supă de pasăre

piper negru măcinat

1 linguriță de muștar

1 linguriță de concentrat de carne

200 ml de smântână groasă

MOD DE PREPARARE:

Se tranșează cei doi cocoși, bucățile de carne se spală cu apă rece, se lasă la scurs, după care se presară cu sare și piper. Se rumenesc în unt, pe-o parte și pe alta, și se lasă la răcit. Stafidele se înmoaie în apă caldă și apoi se clătesc. În untul rămas de la carnea prăjită, se călesc usturoiul și ceapa, tocate mărunt, se adaugă stafidele peste care se toarnă vinul alb și se lasă la scăzut, adăugându-se pe rând supa, muștarul și concentratul de carne. Carnea de pasăre prăjită se pune în acest sos, se acoperă și se lasă la fiert, la foc mic timp de 20 minute. Se scot apoi și se lasă într-un vas acoperit, să stea la cald. La sfârșit, se adaugă smântâna amestecând continuu până se aduce la punctul de la fierbere. Carnea

* În limba franceză, injonctivul din textele rețelor de bucătărie este exprimat prin modul infinitiv (n. tr.).

de pasăre se acoperă cu acest sos și se servește fierbinte. Se pot folosi drept garnitură fasole, orez și legume.

Genul de discurs pe care îl înscrîm, fără rezerve, în categoria „rețetelor de bucătărie” se construiește după un plan precis:

a) Numele rețetei care corespunde perfect temei-titlu (operația de ancorare) a secvenței descriptive.

b) Lista ingredientelor necesare – gradul zero al descrierii – care corespunde enumerării de componente (fără să fie într-o anumită ordine și încă nepreparate) ale întregului (a).

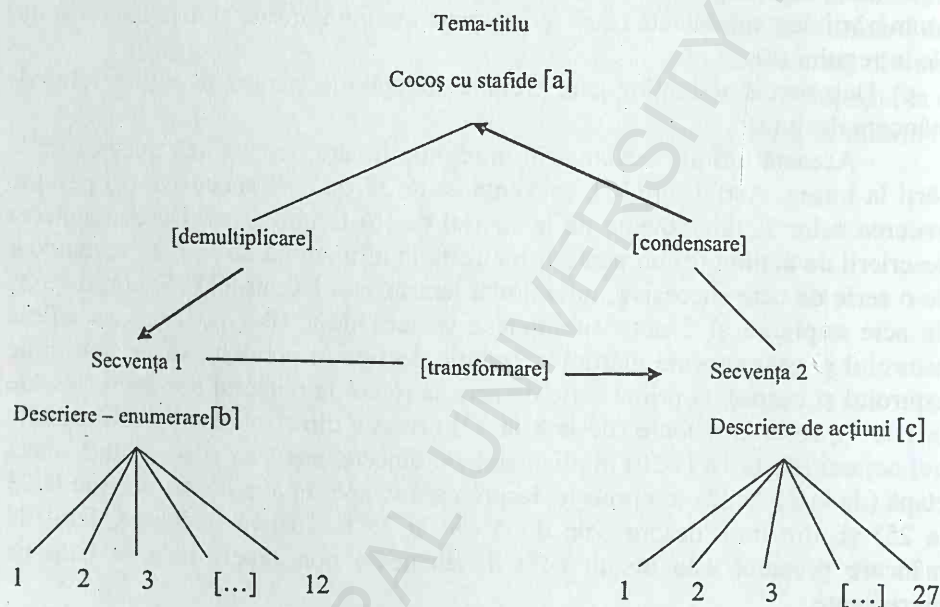
c) Descrierea acțiunilor care trebuie îndeplinite pentru a obține felul de mâncare dorit (a).

Această ultimă secvență, în întregime liniară, garantează trecerea de la părți la întreg. Astfel, în (15), secvența celor 27 de acte succesive (c) permite trecerea celor 12 ingrediente de la stadiul de (b) la întreg (a). Descompunerea descrierii de acțiuni (c) nu poate fi realizată în termeni narativi. Este vorba doar de o serie de acte succesive, intenționat ierarhizate. Exemplul (15) cuprinde 25 de acte explicite și 2 acte subînțelese (în cea de-a 10-a poziție: „se călesc usturoiul și ceapa tocate mărunt”: trebuie deci ca în prealabil să fie mărunțite usturoiul și ceapa). O primă serie de acte se referă la obiectul *pasăre* (actele de la 1 la 7), seria următoare (de la 8 la 17) privește direct obiectul *sos*, apoi cele trei acțiuni (de la 18 la 20) implică ambele obiecte, *pasărea* și *sosul*. Într-o altă etapă (de la 21 la 22) se vorbește despre pasăre, apoi în alta despre sos (de la 23 la 25) și, din nou, despre cele două (de la 25 la 26). În încheiere, felul de mâncare preparat este însoțit (27) de elemente non repertoriate în lista de ingrediente.

Se poate observa deci că, dintr-un ansamblu de acte ordonate, rezultă un obiect global care asigură omogenitatea structurii. Se dă un plan tip al acestui gen de text în care elementele secvenței (b) sunt reluate sistematic într-o serie de acte (c). Acest plan este cu mult mai exact decât cel pe care îl propuneam în articolul din revista *Pratiques* (nr. 56, 1987): [a] corespunde „stării finale”, [b] „stării inițiale” și [c] „transformării”. Această schemă rămâne valabilă din punct de vedere al algoritmului de transformare: o succesiune ordonată de operații ne permit să facem trecerea de la starea inițială (ansamblul de ingrediente diferite sau de elemente neordonate) la starea finală (totul este încheiat). Însă schema pe care o propun acum ține seama, în mai mare măsură, de faptul că această structură poate fi asimilată unui proces de condensare lexicală: trecerea de la lista [b] la un lexem supraordonat [a], care servește rețetei de temă-titlu, prin intermediul [c] al verbelor de acțiune. G. Vigner (1990: 109)²² identifică această

²² G. Vigner descrie totodată cu multă precizie mecanismul general și construiește o tipologie de algoritmi de transformare care permite o analiză pe toate

dinamică, însă fără să releve consecințele tipologiei care se impune: un astfel de proces corespunde structurii descrierii. Putem afirma că textul programator introduce o dinamică în structura sa: [a] nu se obține decât dacă se operează pe [b] o serie de acte [c]. Dar [b] și [c] nu fac decât să descrie sau să definească, cu siguranță, într-un mod particular, tema-titlu [a]. Procesul de *demultiplicare* care permite trecerea de la [a] la lista [b] a ingredientelor este asemănător *aspectualizării*, iar procesul invers de *condensare* se aseamănă mult cu *atribuirea*.



Datorită caracterului foarte strict al acestui plan de text și al mărcilor de suprafață, și acestea, la rândul lor, foarte specializate, putem fi tentați să considerăm textele procedurale și injonctiv-instrucționale ca fiind un tip bine individualizat, situat, într-un continuu, între povestire și descriere (foarte aproape de povestire, în opinia lui Greimas (1983) și Bouchard (1991), foarte aproape de descriere, în opinia mea).

Prin aceasta am demonstrat de ce nu consider util să determinăm un al șaselea prototip de secvență; această soluție nu ar fi de prisos decât prin faptul că aici nu ne mai regăsim într-un tip de secvențialitate, ci într-un gen discursiv cu toate componentele pragmatice (orientare ilocuționară injonctivă, spațiu gol enunțiativ destinat să fie ocupat de către cititor, univers reprezentat non-

textele programatoare. Fac trimitere deci atât la acest articol, cât și, pentru o primă abordare a descrierii de acțiuni, la F. Revaz 1987.

ficțional). Găsesc că ar fi mai eficient să evităm, pe cât posibil, multiplicarea prototipurilor de bază.

Aplicarea modelului, care se pretează oricărei rețete posibile, ne permite să înțelegem cazul singular al portretului-rețetă realizat de Chateaubriand, fragment citat de Philippe Hamon (1981) și reluat la pagina 106 din *Le Texte descriptif*.

(16)

Lucille, a patra dintre surorile mele, era cu doi ani mai mare decât mine. Era cea mai mică dintre fete și mereu dată la o parte, se împodobeă doar cu ce rămânea de pe la surorile mai mari. Imaginați-vă o copilă lungă, deșirată, mult prea înaltă pentru vârsta ei, cu mâinile și umerii lăsați, timidă de abia dacă deschidea gura și care nu avea ținare de minte mai deloc; puneți pe ea o rochie primită de pomană, care nu-i venea nicicum, strângeți-i pieptul în ceva foarte strîmt ce-i făcea răni pe la subsuori; agățați-i la gât un soi de colier din metal și bucăți de catifea maronie, împlețiți-i părul și ridicați-i-l pe ceafă, bine strîns sub o scufie din pînză neagră ș-aveți în față biata ființă care m-a uimit și pe mine, atunci cînd am ajuns în casa tatălui meu. Nimeni n-ar fi crezut că din biata Lucille vor ieși vreodată la iveală atâtea daruri minunate și-așa o frumusețe fără seamăn.

Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, p. 13

În momentul de față nu mai consider această secvență drept un exemplu reprezentativ de eterogenitate, ci un simplu caz de animare a unui portret, prin definiție static, cu ajutorul unei descrieri de acțiuni. Cu alte cuvinte, acest procedeu descriptiv nu este diferit de descrierea obiectelor în procesul lor de fabricație. Așa ca în acest exemplu din Homer (mai puțin celebru decât scutul lui Ahile), în care descrierea patului lui Ulise și al Penelopei – cântul XXIII din *Odiseea* – este, din punct de vedere narativ, motivată prin faptul că Penelopa îl supune pe Ulise unei încercări, cerându-i să descrie obiectul de care numai ei și servitoarea lor, Actoris, au cunoștință.

(17)

36. Căci mare-n pat o taină e-ngropată
Și însumi l-am făcut, nu om străin.
Era în curtea casei noastre-odată
Un foarte puternic și înalt măslin,
Cu mîndră coamă-n lături răvărsată
Și cât un stîlp de gros la trunchiul plin.
Din pietre puse una peste alta
Clădit-am deci în jurul lui înaltă.

37. Odaie de culcat, cu ziduri groase
Și larg acoperiș, iar uși i-am pus
Cu bine potrivite-aripi frumoase.
Tăiai deci pomul, potrivit de sus,
Iar trunchiul gol de crengile-i stufoase
Deplin îl netezii, căci mi-am adus
Și-o cumpănă să-l tai după măsură
Și barda cea cu largă cioplitură.

38. Și-așa făcînd picior din rătezatul
Și largul trunchi, frumos îl străbătui
Cu sfredelul și-am pus pe dînsul patul
Înfîpt în el, pe care-apoi făcui
Scobite flori frumoase-n nepătatul
Argint și fildeș și-aur roș al lui;
Pe fund apoi întinsu-i-am curele
De bou, de-o roșie, foarte mîndră piele
Acesta-i semnul care-ți spune toate [...].*

(Homer, *Odissea*)

Se poate foarte bine observa că patul nu este descris în starea lui finită, ci pe măsură ce Ulise îl construiește. Nu există un exemplu mai elocvent de împletire a descrierii cu acțiunea. Una din tehnicile de animare a obiectelor statice, conform recomandărilor maeștrilor de retorică și stilistică, este descrierea-rețetă, împreună cu descrierea-promenadă (o variantă a acesteia este reprezentată de descrierea de itinerare). Toate aceste forme care fac apel la descrierea de acțiuni apar deci ca soluții intrinseci în textul descriptiv, și nu ca procedee de narativizare. La finalul acestui tip de descriere de acțiuni, se formează un întreg, dar trebuie neapărat să ținem cont de faptul că nicio complicație-Pn2 și nicio rezolvare-Pn4 nu contribuie, în descrierea-plimbare, descrierea-rețetă și descrierea de itinerare, la vreo punere în intrigă. Chiar dacă este uneori introdusă o evaluare finală, aceasta nu determină nicio transformare din descriere de acțiuni în povestire: criteriul (E) lipsește cu desăvârșire. Cu alte cuvinte, un algoritm liniar de transformări nu este o povestire. La acest punct ar fi necesar să fixăm verbul *a relata* pentru raporturile non-narative de înlănțuiri de acțiuni. Astfel, Ulise relatează aici momentul construirii patului (descrie fabricarea lui), dar propriu-zis nu *povestește* nimic. „Povestirea unui vis” înseamnă *relatarea* unei serii, necoordonate din punct de vedere cauzal, de acte și de stări. Cu alte cuvinte, nici prin acesta nu se *povestește* nimic.

*Homer, *Odissea*, Ed. pentru Literatură, 1966, traducere de George Coșbuc, pp. 262-263. (n. tr.)

5. Concluzie

Pentru a concluziona, vom reține că descrierea se întinde de la o limită inferioară, reprezentată printr-o simplă propoziție descriptivă, la o secvență descriptivă completă ce poate fi extinsă la infinit.

Descrierea îndeplinește foarte rar funcția de dominantă textuală. Într-o povestire, în care aceasta cunoaște o oarecare expansiune, ea este, în principiu, subordonată totuși narațiunii, adică este dominată de către aceasta. Foarte puțini scriitori își asumă riscul de a folosi, în operele lor, o descriere continuă.

„Domeniul din Arnheim” și „Vila Landor” de E. A. Poe (*Povestiri grotești*) reprezintă doar două cazuri izolate din nuvelele autorului american. În *La Presqu'île*, Julien Gracq merge și mai departe cu procedura de descriere ca o formă de plimbare prin text și se conformează definiției pe care el însuși o dă descrierii: „Descrierea este o lume care deschide căi devenind o cale unică, pe care cineva merge sau urmează să meargă” (*En lisant, en écrivant*).

Pentru a încheia, voi cita aici doar un caz de eterogenitate textuală densă: descrierea pământenilor visați de către Ylla K, mai bine spus o premoniție, pe care o putem găsi în introducerea *Cronicilor marțiene* de Ray Bradbury:

(18)

– Ciudat, murmură ea. Foarte ciudat, visul meu.

– Da?

Se vedea însă că nu-și dorea decât un singur lucru: să-și reia lectura.

– Am visat un bărbat.

– Un bărbat!

– Un bărbat foarte înalt. Mai mult de un metru optzeci și cinci.

– Dar e ridicol; un uriaș, un monstru uriaș.

– Și totuși, spuse ea cântărindu-și cuvintele. Părea un om normal. În ciuda înălțimii. Avea... știu că ai să spui că sunt stupidă de acum... Avea *ochii albaștri*!

– Ochii albaștri! Doamne ferește! Exclamă M. K. Ce-ai să mai visezi data viitoare? Și presupun că avea părul negru?

– Cum ai ghicit? Era extrem de emoționată.

– Păi am spus culoarea cea mai puțin probabilă, îi răspunse acesta sec.

– Și totuși așa este. Era negru! Avea pielea foarte albă; o, era extraordinar! Era îmbrăcat cu o uniformă ciudată. Coborâse din cer și îmi vorbea foarte politicos. Ea zâmbi.

Coborât din cer, ce prostie! [...]

Propozițiile descriptive sunt difractate de la replică la replică, după o ordine dată [dialog dominant > descriere dominată]. Bineînțeles, interesul acestui text este să ne facă cunoscute normele descriptive ale lumii în care

intrăm. Trăsăturile banale pentru un om (tema-titlu) care măsoară 1,85 m (proprietate), cu ochii (parte) albaștri (proprietate), părul (parte) negru (proprietate) și cu pielea (parte) albă (proprietate) sunt transformate, prin punerea în scenă dialogală (evaluările succesive) într-o descriere excepțională în viziunea Domnului și Doamnei K. Adăugirea metonimică (haine, rachetă) vine să completeze această descriere, de altfel absolut canonică.

6. Exerciții de analiză secvențială

Textul 3.1. Un portret în paralel (L. Bodard)

Analizați în detaliu structura secvențială a celei de-a treia și celei de-a patra fraze din exemplul (7) pagina 102 – portretul servitorului chinez. (Lucien Bodard, La Chasse à l'ours, Grasset 1985: 39). Preluați ca model reprezentările structurilor regăsite în exemplele (12) și (13) pentru a determina schema structurii fiecăreia din aceste fraze-secvențe.

Textul 3.2. Tipuri și prototipuri de elefanți africani

Pentru a dezbate – în profunzime – tematica prezentei lucrări cu privire la descriere, accentuând asupra problematicii prototipurilor (prototipul elefanților africani așa-numiți „de savană” și „de pădure” în funcție de care se poate dezvolta o gamă întreagă de alte variante), consider necesar să citez acest scurt fragment apărut într-o publicație săptămânală elvețiană:

[...] [a] Există două specii de elefanți africani: [b] cea așa-zis „de pădure”, a cărei arie de habitat se află în pădurile Coastei de Fildes [c] și cea numită „de savană”, care se întâlnește, în general, în Kenya. [d] Elefantul de pădure este mai mic de înălțime. [e] Are o formă „aerodinamică” [f] și fruntea teșită. [g] Colții săi de fildes sunt drepti [h] și înclinați în jos, [i] particularitate anatomică [j] care îi permite să se deplaseze mai ușor [k] prin pădurea [l] deasă. [m] Urechile sale au o formă rotunjită. [n] Cât despre elefantul de savană, acesta poate atinge înălțimea de 3 m 50, [o] are fruntea teșită, [p] colții sunt curbați [q] și urechile foarte mari [r] sunt de formă triunghiulară. [s] Între aceste două specii, există o gamă de alte diferențieri și este dificil să trasăm cu precizie o limită convențională în funcție de care rasa de pădure ar fi inferioară celei de savană.

P. Challandes, *Fémina*, nr. 4, ianuarie 1992: 34, Lausanne.

Stabiliți schema arborescentă descriptivă a acestor două descrieri de rase de elefanți. Într-o primă etapă, structura descrierii elefantului „de pădure”, iar mai apoi pe cea a elefantului „de savană”.

Textul 3.3. Argumentarea prin descriere

Determinați, într-o primă etapă, schema structurii descriptive a acestei scurte legende care însoțește fotografia unei faleze cu perete de escaladare din regiunea Evian și Thonon:

Decor verde
Stânci masive și de neclintit
Pasul Ursului
Are totul pentru a fi îndrăgit.

(Alpi-rando, nr. 90, 1986: 116)

Pentru a articula cele două modele de analiză, secvențială și pragmatică, încercați să puneți în evidență dimensiunile semantice, enunțiative și ilocuționare ale acestui text de scurtă întindere.

Capitolul 4

Prototipul secvenței argumentative

Așa cum am notat mai devreme, nu trebuie să confundăm unitatea compozițională, pe care o desemnez cu termenul de secvență argumentativă, cu argumentația în general, și nici secvența descriptivă, despre care tocmai s-a discutat, cu funcția descriptiv-referențială a limbii, ori dialogismul cu dialogul. Din punct de vedere general, argumentația poate fi văzută ca cea de-a patra sau cea de-a șaptea funcție a limbajului, dacă luăm în considerare funcțiile emotiv-expresive, conativ-impresive și referențiale ale lui Bühler, adăugând la acestea funcțiile metalingvistică, fatică și poetico-autotelică ale lui Jakobson. Nu vom intra aici în problematica devenită deja clasică, cea a priorității acordate funcției descriptive (concepția așa-zisă *descriptivistă*) sau funcției argumentativ-retorice (poziția așa-zis *ascriptivistă*). Atunci când vorbim, ne referim la o „lume” („reală” sau fictivă, prezentată ca atare sau nu), construim o reprezentare: aceasta este funcția descriptivă a limbii. Dar vorbim cel mai adesea încercând să împărtășim interlocutorului opinii sau reprezentări referitoare la o temă dată, căutând să provocăm sau să intensificăm adeziunea auditorului (sau auditorilor) la teza care este în asentimentul nostru. Cu alte cuvinte, de cele mai multe ori, vorbim pentru a argumenta și această finalitate este considerată de către unii ca venind în completarea valorii descriptiv-informative a limbii (aceasta este poziția retorică, devenită clasică) și de către alții, ca fiind de prim ordin (teza lui Ducrot și Anscombe, 1983). În această ultimă perspectivă, datele informaționale nu sunt văzute ca fiind prioritare în reconstituirea sensului unui enunț ci ca fiind derivate ale valorii sale argumentative.

Dacă urmărim schema 2, prezentată chiar la începutul acestei lucrări (pagina 29), noțiunea generală de argumentație poate fi abordată fie la nivelul discursului și al interacțiunii sociale, fie la nivelul organizării pragmatice a textualității. Dacă definim argumentația ca pe o construcție a unei reprezentări discursive aparținând unui enunțiator (planul A3 de organizare) care își propune să modifice reprezentarea pe care o are un interlocutor asupra unui obiect de discurs dat, atunci putem pune scopul argumentativ în termeni de orientare ilocuționară (planul A1). Dacă însă considerăm argumentația ca fiind o formă

de construcție elementară, dacă postulăm că locutorii dețin reprezentări prototipice referitoare la una sau mai multe scheme de argumentație, atunci ne situăm la nivelul B2 al organizării secvențiale a textualității.

Din această perspectivă, ne punem întrebarea dacă anumite succesiuni de propoziții pot fi marcate ca fiind succesiuni reinterpretabile în termeni de relație *Argument(e) → Concluzie, Informație(i) dată (e) → Concluzie* (Toulmin 1858: 95)²³ sau, mai mult, *Raționamente → Concluzie* (Apathéloz și colab. 1989). Aceste variante țin cont de unul și același fenomen: printr-un discurs argumentativ se urmărește influențarea opiniilor, atitudinilor, comportamentelor unui interlocutor sau ale unui auditor, făcând credibil sau acceptabil un enunț (concluzie) care se sprijină, prin diferite modalități, pe un altul (argument / informație / raționamente). Prin definiție, informația-argument vizează să susțină sau să respingă o propoziție. Putem spune că aceste noțiuni de concluzie și de informație dată (sau premisă) fac trimitere una la cealaltă. Un enunț izolat nu reprezintă *a priori* o concluzie sau un argument-informație dată. Dacă o (una singură sau mai multe) propoziție apare ca fiind prealabilă unei concluzii, aceasta este *a posteriori*, în raport cu cea din urmă. Relația [Informație dată → Concluzie] poate fi considerată drept o secvență de bază, în măsura în care o serie este întreruptă și se resimte un efect de închidere (Apothéloz și al. 1984: 38). Această idee este susținută astăzi de un număr de specialiști în argumentație, precum M.- J. Borel, de exemplu, care exprimă o poziție foarte apropiată de cea sistematizată în prezenta lucrare: „O concluzie nu poate exista în afara unei premise și reciproc. Spre deosebire de premise, specificul unei concluzii este cel de a mai putea servi ulterior în discurs, spre exemplu, cu titlu de premiză. Astfel, ne aflăm în fața unui tip de secvență textuală care diferă de alte secvențe, narrative de exemplu” (1991: 78). D. Apothéloz și D. Miéville, reflectând asupra relației de susținere (*étayage*), aplicată pe un corpus oral, reperează „toate situațiile în care un segment de text apare ca un argument pentru enunțarea unui alt segment din același text” (1989: 248). Prin termenul de *segment*, ei desemnează unitățile textuale „ale căror întindere poate varia de la propoziție, enunț sau o secvență de enunțuri” (ibid: 249). Această analiză a relațiilor dintre *segmentul susținut* și *segmentul susținător* are relevanță, cu certitudine, în problematica aflată aici în discuție.

²³ I. T. A. Van Djk (1980) este direct influențat de această filosofie a limbajului ; la aceeași concepție se raportează astăzi Plantin (1990: 22-34) și Brassart (1990: 316-317).

1. O schemă de susținere argumentativă a propozițiilor

Pentru a explicita acest principiu care se află la baza oricărei aserțiuni argumentative, trebuie să revenim asupra câtorva enunțuri deja analizate și, mai întâi, asupra unui exemplu propus în capitolul 1:

(30) Marchiza are mâini fine, dar nu îmi place de ea.

O succesiune de acest tip poate fi considerată drept o secvență argumentativă elementară, în măsura în care conectorul DAR²⁴ furnizează instrucțiuni pentru tratamentul propozițiilor care îl precedă sau urmează după el. Propoziția p [Marchiza are mâini fine] este oferită spre lectură ca o informație dată-argument pentru o concluzie c [îmi place de ea] neexprimată. Propoziția p răspunde, într-un fel, unei întrebări implicite de tipul: De ce îți place de marchiză? Propoziția p enunță informația dată („data” la Toulmin) care justifică concluzia c. Totuși, așa cum se subliniază în schema argumentativă creată de Toulmin (1958), pentru ca această justificare să fie valabilă, trebuie să răspundem la încă o întrebare implicită: cum putem trece de la informația dată p la concluzia c? Ce poate legitima trecerea de la mâinile fine ale marchizei la faptul că este sau nu plăcută? O regulă de inferență, un principiu general („warrant” la Toulmin) sau „licență de inferare” (De Pater 1965: 95) ne permite evitarea obligativității de a introduce alte informații date și vine, într-un fel, să stabilească o legătură dintre informația dată și concluzie. În exemplul nostru, există un topos actualizat în enunțul (28) din primul capitol, care servește drept bază de inferență și vine să susțină trecerea de la informația dată la concluzie.

(28) Bărbaților le plac femeile care au mâini fine.

Avem astfel posibilitatea să descoperim mișcarea inferențială dintr-un raționament subiacent care are forma unui silogism, în care trecerea de la clasă (bărbații / femeile) la un singur membru al clasei (Eu / marchiza) nu ridică prea multe probleme.

Bărbaților le plac femeile care au mâini fine (28)

OR, Marchiza are mâini fine (29)

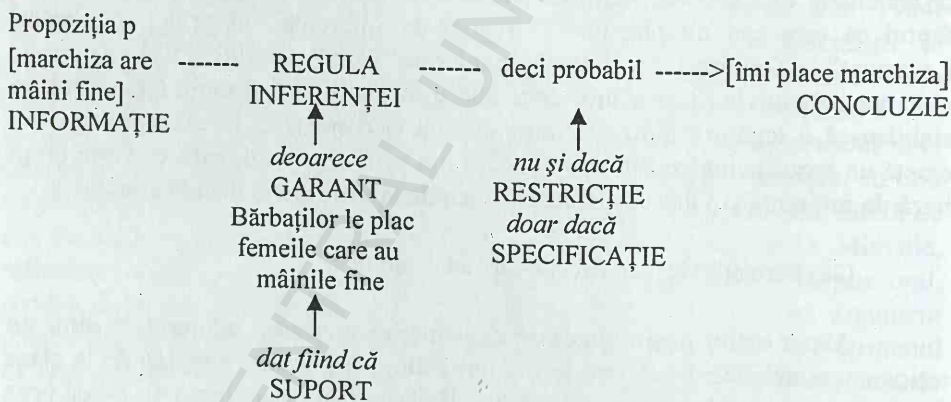
DECI îmi place marchiza

Informația dată, ce apare în (29), nu poate conduce la concluzia [Îmi place marchiza] decât prin intermediul inferenței, adică aplicării unei reguli de

²⁴ Pentru o descriere detaliată a acestui conector, fac trimitere la paginile 191-210 din lucrarea mea, *Éléments de linguistique textuelle*.

inferență susținută de raționamentul sau de garantul explicitat de către premisa majoră (28). Trebuie să adăugăm totuși că o *Restricție* (respingere sau excepție) este necesar să fie introdusă, modalizând trecerea de la informația dată la concluzie: inferențele pot fi cu siguranță susținute de un număr de justificări sau *Suporturi* („Backing așa cum apare la Toulmin 1958: 103 și 105), dar este posibil ca, în anumite circumstanțe, să nu poată fi aplicate; întotdeauna trebuie să lăsăm loc pentru o eventuală non-aplicare a regulilor de inferență sau chiar pentru o respingere²⁵. Cu alte cuvinte, chiar dacă informația dată-argument aduce cu sine *PROBABILUL* sau *VEROSIMILUL* (adverb modal al posibilității) concluzia este posibilă în cadrul unei restricții sau a unui contra-argument (NUMAI DACĂ).

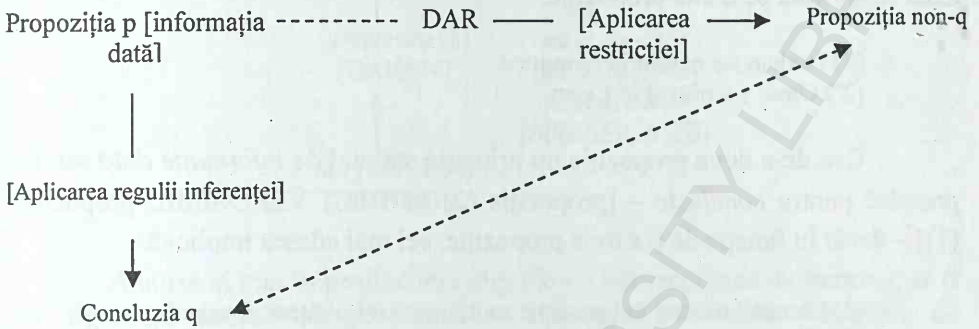
Pe scurt, schema de bază a argumentației este o punere în relație a *informațiilor date* cu o *concluzie*. Această punere în relație poate fi implicit sau explicit fondată (*garant* sau *suport*) sau contrazisă (*respingere* sau *excepție*). Dacă informația dată este de cele mai multe ori explicită, suportul este adeseori implicit, iar celelalte componente se situează între cei doi poli de implicare sau explicitare. Schema mișcării argumentative este, de acum, următoarea:



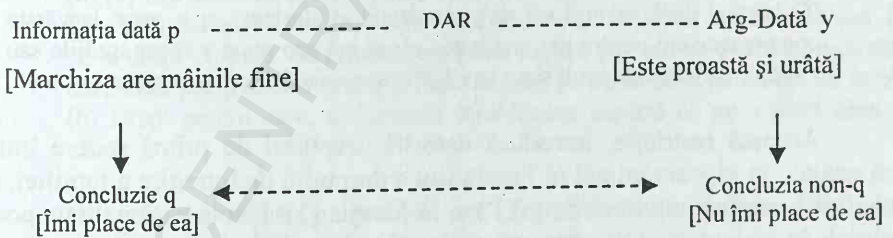
Este foarte necesar acum să luăm în considerare doar caracterul probabil al aplicării regulii inferenței care conduce către o concluzie, pe de o parte, și de restricție, pe de altă parte, deoarece în enunțul (30) constatăm că, în cea de-a doua propoziție, introdusă prin conectorul DAR (aici concesiv), se subliniază tocmai inversarea concluziei la care ne-am

²⁵ Plantin (1990: 30) observă pe bună dreptate că *Restricția* este o componentă care constă într-o „aluzie la poziția unui adversar” sau cel puțin a unui potențial adversar.

fi așteptat. Avem de-a face cu o schemă concesivă clasică, în care regula inferenței este contrazisă.



Faptul că putem înlocui DAR cu ȘI TOTUȘI [Marchiza are mâini fine ȘI TOTUȘI nu-mi place de ea] sau putem combina DAR cu TOTUȘI [Marchiza are mâini fine DAR TOTUȘI nu-mi place de ea] confirmă natura concesivă a operației argumentative declanșate prin DAR. În acest caz, putem spune că regula inferenței – care în general poate fi aplicată– nu se aplică aici, din cauză că ar trebui să fie susținută printr-o formă de restricție: NUMAI DACĂ marchiza nu este prea proastă, pretențioasă, tânără/bătrână, conservatoare, incultă pentru mine. Ceea ce ar putea fi, canonic, reprezentat printr-un careu argumentativ:



Modelul lui Toulmin (revăzut de către De Peter 1965 și Plantin 1990, care este încă o dată modificat aici) reprezintă cu acuratețe schema procesului de susținere/respingere a enunțurilor caracteristice a secvenței argumentative pe care o vom numi canonică sau prototipică. Pentru a expune, pe scurt, o versiune pe cât posibil simplificată, să ne oprim pentru moment, la următoarele două propoziții descriptive:

(1) Harlem este elvețian.

(1') Omar este francez.

O propoziție de acest tip poate fi asertată, într-o secvență argumentativă, dacă se sprijină pe o altă propoziție:

(2) Harlem s-a născut în Lausanne.

(2') Omar s-a născut în Évian.

Cea de-a doua propoziție nu primește statutul de *informație dată* sau de *premisă* pentru *concluzie* – [propoziția (2) → DECI VEROSIMIL propoziția (1)] – decât în funcție de o a treia propoziție, cel mai adesea implicită:

(3) Oamenii născuți în Lausanne sunt în general cetățeni elvețieni.

(3') Oamenii născuți în Evian sunt în general cetățeni francezi.

Această propoziție implicită, care asigură inferențele și relevanța construcției argumentative, se bazează și ea, la rândul ei, pe un *Support* care, de asemenea, are un caracter implicit:

(4) Date fiind dispozițiile legale ale codului în vigoare privind *naționalitatea* din țara respectivă.

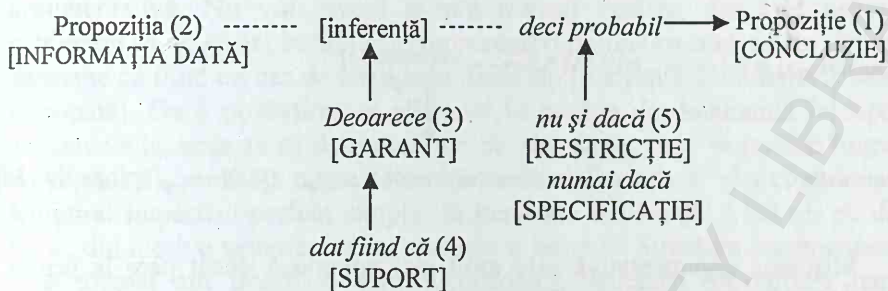
Restricția (respingerea sau excepția) care trebuie introdusă aici este următoarea:

(5) Numai dacă părinții săi nu sunt străini și Harlem nu a optat la vârsta de optsprezece ani pentru naționalitatea elvețiană sau nu și-a făcut studiile sau nu a locuit suficient de mult timp în Elveția sau deja fusese naturalizat german.

Această restricție, introdusă datorită dreptului de primă ședere într-o țară străină, în vigoare atunci în Franța sau a dreptului de întregire a familiei, nu se aplică în același mod în Franța (1') și în Elveția (1). Dubla naționalitate poate fi luată în calcul în (1'), dar nu și în (1). Restricția diferă în funcție de dispozițiile legale ale codului privind cetățenia, însă, în orice caz, pentru a putea aserta (1), trebuie să admitem (2), datorită lui (3) și (4) și cu condiția (5). În interiorul unei „lumi” (sau spațiu) semantice (pe care îl putem considera un câmp argumentativ), este posibilă susținerea argumentativă a unui enunț.

Următoarea schemă argumentativă completă (preluată în parte de la Toulmin,²⁶) sintetizează această mișcare:

²⁶ Vezi și Plantin, 1990: 28 și Brassart, 1990: 317.

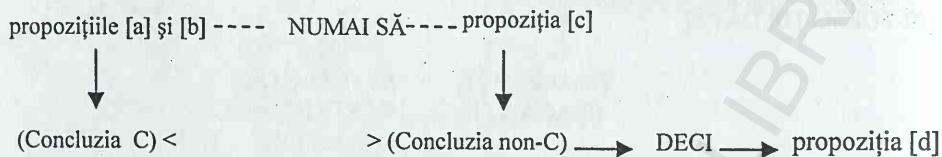


Analizând mai în profunzime regulile de inferență (sau de trecere), ar fi cu siguranță posibil să propunem o tipologie a formelor comune de argumentație și să facem distincția dintre demonstrație (înlănțuire deductivă de propoziții) și argumentarea propriu-zisă. Las la o parte această problemă destul de delicată pentru a acorda mai mult interes schemei generale, care ar putea furniza baza unui prototip al secvenței argumentative.

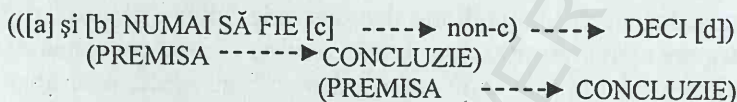
Înainte de a discuta despre acest prototip și mai ales de a insista, și de această dată, asupra eterogenității textuale, mi se pare util să revenim la două exemple propuse în capitolele rezervate povestirii și descrierii. Exemplul (8), primul paragraf dintr-o poveste de Andersen în care am analizat structura narativă (cap. 1, p.41 și cap. 2, pp. 61-62), poate fi, de data aceasta, analizat din punct de vedere argumentativ, reperând conectorii și rolul acestora:

(8) [a] Era odată un prinț [b] care voia să se însoare cu o prințesă, [c] numai să fie o prințesă adevărată. [d] Merse deci peste mări și țări ca să găsească una, [e] și, la drept vorbind, de prințese era plină lumea; [f] însă nu putea ști niciodată dacă erau prințese adevărate; [g] tot timpul i se părea ceva nelalocul lui la ele. [h] Drept pentru care, se întorcea întotdeauna supărat că nu a găsit ceea ce căuta.

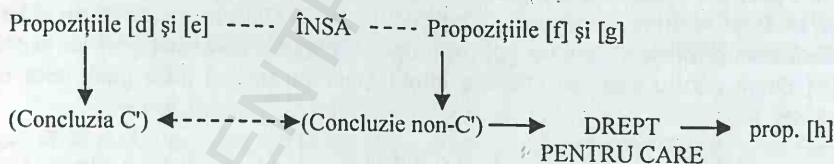
În primele două propoziții pot fi identificate informațiile date (premisele) – [a] *A fost odată un prinț* [b] *care voia să se însoare cu o prințesă* – iar de aici reiese că se poate infera (concluzia implicită) că i-ar fi simplu eroului acestei povești să-și găsească o soție. Într-adevăr, în lumea poveștilor, de regate și prințese nu se duce lipsă. Propoziția descriptivă introdusă de primul conector argumentativ – [c] *NUMAI SĂ FIE o prințesă adevărată*. Propoziția descriptivă introdusă prin primul conector argumentativ - [c] *NUMAI SĂ FIE o prințesă adevărată* – vine să aducă o informație suplimentară din care se poate trage o concluzie non-c: poate că nu va fi ușor să-și găsească una. Schema argumentativă va fi în acest caz următoarea:



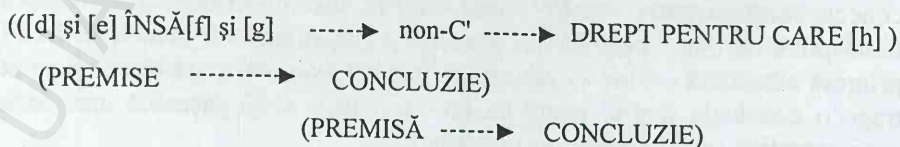
Mișcarea argumentativă este mult mai complexă decât pare la prima vedere. Într-adevăr, concluzia DECI [d] este susținută de ansamblul care precede și care ne conduce către prima concluzie implicită (non-c) pentru o nouă concluzie. Se dă schema complexă, de susținere a poveștii [d]:



La începutul celei de-a doua fraze (P2) se face aluzie la inferențele prezente în prima. Propoziția [e] – *și într-adevăr, de prințese era plină lumea* – este o concluzie directă la concluzia C, dar propozițiile [f] – *ÎNSĂ nu putea niciodată să fie sigur dacă erau prințese adevărate* – și [g] – *tot timpul i se părea ceva nelalocul lui la ele* – reiau, prin conectorul ÎNSĂ mișcarea argumentativă precedentă. Propoziția [h] – *DREPT PENTRU CARE, se întorcea întotdeauna supărat că nu a găsit ceea ce căuta* – este prinsă în aceeași mișcare argumentativă cu propoziția [d]:



Se dă schema complexă de susținere a propoziției [h] similară celei de susținere a lui [d]:



Am arătat, în capitolul 2, cum poate fi narativizată această structură argumentativă. Nu voi reveni asupra acestei analize, dar este necesar să subliniem că ne găsim în fața unei reprezentări perfecte a ceea ce am definit mai devreme ca fiind un caz de eterogenitate de tip [Secvență dominantă > Secvență dominată]. Dacă povestirea se află aici în poziție de dominantă în raport cu argumentația, aceasta se datorează, pe de altă parte, unor segmente lingvistice de suprafață: prezența organizatorului narativ „Era odată” și a cuplului verbo-temporal imperfect-perfect simplu, la persoana a III-a (el / ea) și, pe de altă parte, din motive generice: acest text este o poveste. Structura argumentativă pe care tocmai am descris-o este subordonată structurii secvențiale narative. „Logica” acestui paragraf este, cu siguranță, cea descrisă în cele două scheme de susținere argumentative ale propozițiilor pe care tocmai le-am arătat, însă aceasta nu-și saturează sensul decât în cadrul logicii narative specifice poveștilor: subiecții pleacă în căutarea unui obiect care trebuie valorizat, ei încearcă să transforme o relație de disjuncție într-o relație de conjuncție pentru a aduce obiectul care lipsește și care reprezintă, de fapt, motivația narațiunii. Prima secvență, marcată de momentul plecării și cel al întoarcerii subiectului-erou, ne arată și soluția cu privire la această lipsă și, din această cauză, putem conta pe faptul că povestea este departe de a fi încheiată.

Subliniind un alt aspect de eterogenitate, exemplul descriptiv (7) din capitolul 3, ne permite analiza unui caz în care apar două descrieri succesive ale aceleiași personaj, fiecare la rândul ei rezumată printr-o reformulare (despre care am discutat mai devreme).

(7)

[P1]Servitorul chinez, de câte ori nu mă gîndesc la el! [P2] Cât de mare ne-a fost surpriza, mie și lui Anne-Marie, cînd am fost să-l luăm de la gară! [P3]Țanțos ca un gentleman, acest asiatic îmbrăcat în haine de alb, cu costumul său de reiat albastru, papion și pantofi din imitație de piele, ai fi spus că-i un personaj de carnaval. [P4]Și totuși, așa înalt și uscățiv, cu fața parcă sculptată în lemn de esență tare adus din pădurile virgine, cu ochi de tigru și pomeți alungiți, părea un adevărat Cavaler de război. [P5] La vederea lui, am fost foarte emoționat, inima îmi bătea tare: să ai un asemenea om ca servitor mi se părea palpitant dar și înspăimîntător[...].

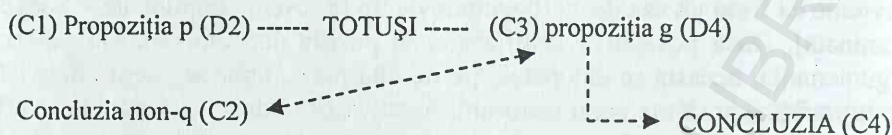
Din prima frază-secvență descriptivă [P3] rezultă o propoziție reformulativă:

Propoziția p: Servitorul chinez [...] ai fi spus că-i un personaj de carnaval.

Cea de-a doua frază poate fi rezumată printr-o altă reformulare:

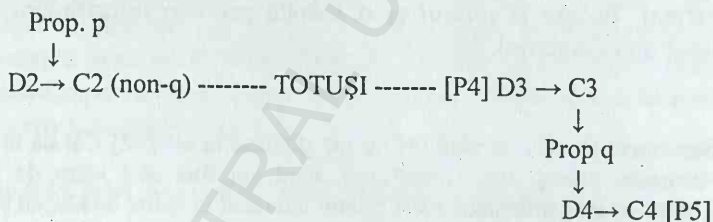
Propoziția q: Servitorul chinez [...] părea un adevărat Cavaler de război.

Se dă structura argumentativă, pe care o descriu mai pe larg, în răspunsul dat al exercițiului 3.1. (pp. 228-231) din capitolul precedent:



Propoziția p poate fi analizată, într-o primă etapă, ca reprezentând un fel de concluzie (C1) pentru datele oferite de descrierea (D1). Într-o a doua etapă, această concluzie se transformă într-o nouă premisă (D2) care ne conduce către concluzia non-q (C2), conform unui proces inferențial care nu ridică niciun fel de problemă. Propoziția q, de asemenea, este un fel de concluzie (C3) a premiselor (D3) prezente la finalul frazei-secvență descriptive P4. Aceasta devine o nouă premisă (D4) care, asociată cu D2, într-o mișcare concesivă clasică, susține concluzia (C4) a frazei P5. Se dă următoarea schemă a procesului de susținere succesivă a propozițiilor:

[P3] D1 → C1



În funcție de această schemă a mișcării argumentative, putem observa că cele două secvențe descriptive apar în cadrul unei mișcări argumentative dominante. Prezența reformulărilor, despre care s-a discutat în capitolul 3, se justifică aici în întregime. Funcția secvențială a reformulării a fost foarte rar subliniată de către lingviști: se poate foarte bine aici observa cum reformularea este un fel de intermediar, un punct de tranziție între secvența descriptivă pe care o încheie și mișcarea argumentativă înglobantă.

2. Schema inferențială, silogismul și entimema

Putem spune că modelul redus al mișcării argumentative este realizat, în general, prin *inducție* [dacă p atunci q] și prin silogism (cu varianta incompletă proprie discursului propriu-zis: entimema).

În *Analitica primă* (24b, 18-22) – și în *Topica*, Cartea I, 100a25-100b26 –, Aristotel ne prezintă o primă definiție a silogismului: „Silogismul este un raționament prin care, date fiind anumite premise, rezultă de aici, în mod necesar, o nouă propoziție prin simpla prezență a acestor informații date.” Mai trebuie adăugat că aceasta nu necesită nici suport, nici restricție și că regula inferenței reprezintă simpla aplicare a unei scheme abstracte (o schemă atât de formală, încât este posibil să rezulte de aici concluzii fie absurde, fie amuzante). Să reținem doar că structura silogismului corespunde schemei de bază: [premise (majore și minore) → concluzie].

În raport cu această structură logică, gândită la modul puțin cam ideal și formal, discursul natural face însă apel mai degrabă la entimemă. La fel se întâmplă și în cele două exemple de texte publicitare, pe care le analizez, mai pe larg, în alte studii (1990: 121-133):

(9) Toate virtuțile se află în flori
Toate florile se află în miere.

MIEREA
TRUBERT

(10) În fructe nu găsim bule de aer
ATUNCI nici în Banga nu găsim bule de aer

În (9) nu există concluzia silogismului: „Deci toate virtuțile sunt în miere”. În (10) se subînțelege o premisă: „Nu există decât fructe în Banga”. În ambele cazuri, putem regăsi definiția aristotelică a entimemei. Aristotel, în Cartea I din *Retorica*, precizează că exemplul ca inducție și entimema ca silogism sunt „compuși din puțini termeni și de cele mai multe ori mai puțini decât într-un silogism propriu-zis. Într-adevăr, dacă unul din acești termeni este cunoscut, nu este nevoie să fie rostit; auditorul însuși operează substituirea” (1357a). Dacă luăm în considerare exemplul unui atlet celebru, Aristotel explică faptul că pentru a concluziona, în loc să spunem „a primit pentru victoria sa drept premiu o coroană, este suficient să spunem: a fost învingător la Olimp; inutil de adăugat: la Olimp, învingătorul primește o coroană; este un fapt cunoscut de toată lumea” (ibid). În Cartea II din *Retorica*, în care se vorbește despre entimemă, adaugă: „Nu trebuie să concluzionăm aici, reluând argumentul de unde era, și nici să trecem prin toate etapele; primul din aceste

procedee ar aduce cu sine efectul de ocultare printr-o mult prea mare întindere; celălalt ar fi redundant, pentru că ar enunța lucruri evidente” (1395b 22).

La aceasta trebuie să adăugăm că enunțarea concluziei din (9) ar fi cu siguranță inutilă, deoarece orice cititor, aplicând *legea descendenței* (primul, termen al premisei majore + al doilea termen al premisei minore), ar ajunge cu siguranță la concluzia implicită, însă aceasta nu ar permite formularea concluziei publicitare vizate care se referă la o *miere* specifică și nu la toate soiurile de miere. Economia discursului natural este aici de natură „poetică”, adică dominată de principiul paralelismului. Din cuplul de termeni utilizați rezultă o construcție aproape anagramată: „Virtuțile....Trubert”.

În reclama Banga (10), premisa rămasă nerostită este cea care se vrea reconstruită de către cititorul-interpretant. Enunțând premisa minoră („Nu sunt decât fructe în Banga”), autorul reclamei, evită, în plus, ca o afirmație ce-i aparține să intre sub incidența acuzației de reclamă mincinoasă. Doar cititorul-interpret își asumă premisa implicită care permite să se ajungă la o astfel de concluzie „Deci nu se află bule de aer în Banga”. Entimema are aici forma de suprafață a schemei inferențiale argumentative [Dacă p atunci q] și astfel suntem aproape de enunțurile argumentative clasice:

(11) Dacă știți să spargeți un ou, știți să faceți și o prăjitură. (Alsa)

(12) Dacă SAAB ar fabrica mașini în serie, nicio SAAB nu ar mai fi ceea ce este.

În aceste două cazuri, schema [informații date → concluzie] este evidentă. Va deveni mai complicată însă odată cu construirea unei lumi mai mult (12) sau mai puțin (11) fictive. În toate aceste cazuri, modelul este: în contextul lui p (Dacă p), este pertinent să enunțăm concluzia q (atunci q)²⁷. Schema argumentativă devine puțin mai complicată odată cu exemplele următoare:

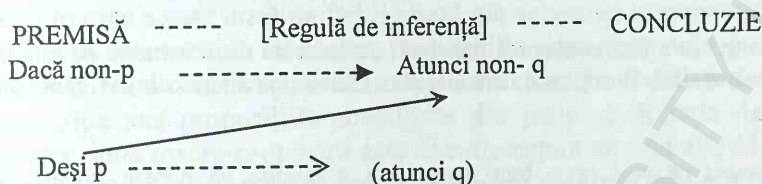
(13) Deși cu multe straturi, foarte bune la gust, secretul lazanelor noastre rămâne de nepătruns. (Findus)

(14) Dacă Club World este recunoscut drept una din cele mai bune clase din lume, este pentru că a fost concepută, mai întâi de toate, de către oameni de afaceri. (British Airways)

(15) Dacă mămicile își doresc finețea Peaudouce, e pentru că știu ce e bun pentru ele.

²⁷ Pentru un studiu mai detaliat, fac trimitere la capitolul 3 din *Langue et littérature* (1991), pe care l-am rezervat unui număr însemnat de exemple ipotetice.

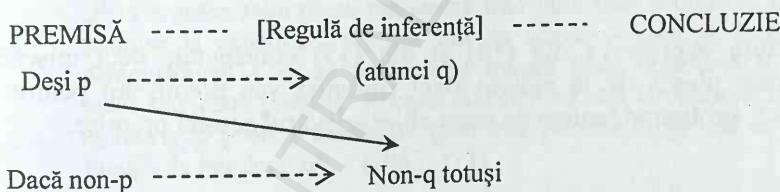
În exemplul (13), prezența lui DEȘI ne lasă să înțelegem că, în mod normal, plecând de la premisa p putem trage concluzia contrară valorii negative (de nepătruns) a propoziției q . Această schemă concesivă este construită pe baza lui [Dacă p atunci q] și corolarul său [Dacă non p atunci non q]:



Bineînțeles, ne vedem obligați să admitem valabilitatea unei inferențe ceva mai greu de stabilit, dar care ne lasă să înțelegem că ceea ce este „bun la gust” este „ușor de pătruns”. Probabil următorul exemplu poate fi mai ușor de interpretat:

(16)

Deși populația canină este în scădere în regiunea noastră [...] dragostea pentru câțelandri nu s-a demodat totuși.



Aici, premisa „scăderea populației canine” lasă loc concluziei, în sensul că „dragostea pentru câțelandrii a scăzut”. Rolul lui DEȘI (întărit de TOTUȘI) este cel de a sublinia că influența așteptată este corect interpretată. Deoarece acest exemplu este un articol de presă ne așteptăm, bineînțeles, ca articolul în sine să aducă o explicație în ceea ce privește aparenta contradicție.

Odată cu exemplele (14) și (15), se pare că schema argumentativă a propozițiilor ipotetice nu mai poate fi aplicată la fel de ușor și că se glisează, aproape insesizabil, de la argumentație la explicație. Într-adevăr, în structura explicativă de tipul [Dacă p este (pentru) că q], se pare că relația de orientare argumentativă liniară [Dacă premiză $p \rightarrow$ (atunci) concluzie q] se inversează într-o nouă ordine [Dacă $p \leftarrow$ este (pentru) că q]. Această inversiune aparentă a inferenței este caracteristică inferenței explicative despre care vom discuta în

capitolul 5: [p este adevărat, dar de ce? Pentru că q]. De fapt, dacă luăm în considerare schema concepută de Aristotel în *Analitica primă* (II 27, 70 a-b), se ajunge din nou de la indiciul p la ceea ce acesta indică, adică q: efectul p indică cauza q, la fel precum afirmă semiologii: „În anumite contexte, prezența unei cauze este un motiv de a o infera pe cea a unui efect, în altele însă, dimpotrivă, este interzis a infera prezența cauzei din cea a unui efect” (Apothélos și colab. 1984:41). Schema este de tipul [este pentru că q (premiză) că p (concluzie)]:

(14') Pentru că a fost concepută mai întâi de toate de către oamenii de afaceri clasa noastră Club World este recunoscută ca fiind una dintre cele mai bune din lume.

(15') Pentru că știu ce e bun pentru ele mămicile își doresc finețea lui Peaudouce.

Pentru a face trecerea de la această schemă explicativă elementară la structura argumentativă, ar trebui să putem restabili mișcarea [premisă → concluzie]. Este ceva mai ușor în cazul lui (15), decât în cazul lui (14):

(15'') Dacă Peaudouce este bun pentru mămicile, firește că își doresc finețea Peaudouce.

(14'') Dacă clasa noastră Club World a fost concepută mai întâi de toate de către oamenii de afaceri, atunci se înțelege că este recunoscută ca fiind una dintre cele mai bune din lume.

Structura explicativă din (14) și din (15) corespunde deci mișcării inferențiale care pleacă de la indiciu-efect (premisă sau premisele) pentru a reveni la cauză, subliniind înainte de toate chiar adevărul acestei premise.

3. De la schema de susținere a propozițiilor la prototipul secvenței argumentative

Analiza acestor exemple ne determină să admitem ideea unui mod particular de compoziție, prin care o propoziție se leagă în funcție de o ordine *progresivă*: premisă – [inferență] – concluzie, sau în funcție de o ordine *regresivă*: concluzie – [inferență] – premise. În ordinea progresivă [p – DECI – → q], enunțul lingvistic se dezvoltă paralel cu dinamica raționamentului: „Desprindem sau facem să urmeze o consecință din ceea ce precede, atât din punct de vedere textual, cât și argumentativ” (Borel 1991:78). În ordine regresivă [p ← PENTRU CĂ - q], liniaritatea enunțului lingvistic este inversă mișcării: „Justificăm o afirmație precedentă din punct de vedere textual, însă

ulterioară din punct de vedere argumentativ” (ibidem). În timp ce ordinea progresivă este orientată către concluzie, ordinea regresivă este mai degrabă legată de demonstrație și de explicație. Trebuie să subliniem că, în oral, ordinea este predominant regresivă: „Se afirmă ceva care mai apoi se justifică sau se explică etc.” (Apothélos et Miéville 1989: 249).

Recursul la analiza silogismului și entimemei ne obligă să revenim la forma *informațiilor date* (sau *premise*) și la *concluzie*. Am văzut mai devreme felul în care aceste două unități de bază ale secvenței argumentative se definesc una prin intermediul celeilalte: propozițiile care constituie premisele nu pot exista în afara concluziei iar aceasta din urmă nu poate exista decât în raport cu propoziția sau propozițiile constituite din premise. Relația de dependență a acestor două macro-propoziții este deci de natură structurală. Macro-propoziția concluzivă (p argumentează concluzia) poate cuprinde mai multe propoziții sau putem spune că poate cuprinde cel puțin o propoziție completă pe care o definim, din punct de vedere ilocuționar, ca un „act de asertare care, punând în joc una sau mai multe influențe, le prezintă ca având un rol de legitimare [...] a enunțurilor concluzive. [...] O concluzie presupune întotdeauna cel puțin o operație inferențială, însă o astfel de operație nu lasă loc în mod necesar unui act concluziv.” (Apothélos și colab. 1984: 39).

Mișcarea prin care se face trecerea de la macro-propoziție premisă (sau informație dată) la macro-propoziția concluzie necesită o analiză specială. În concepția lui Perelman, această mișcare reprezintă un transfer de adeziune:

„Prin argumentație nu se realizează transferul unei proprietăți obiective de la premise la concluzie, precum cea de adevăr – cum se întâmplă în cazul demonstrației –, ci se încearcă o trecere către concluzie a unei adeziuni îndreptate către premise. Această adeziune se află întotdeauna în relație cu un auditoriu și poate prezenta un grad mai mare sau mai mic de intensitate, în funcție de interlocutori.” (1983: 173)

Dacă ideea de transfer de adeziune pare interesantă, distincția dintre argumentație și demonstrație este destul de dificil de realizat. Perelman insistă totuși asupra necesității acestei delimitări:

„Într-un sistem formal coerent, oricine trebuie să ajungă, prin calcul, la același rezultat. Aceasta nu se întâmplă însă și în cazul argumentației, în care un discurs pentru un auditoriu format din necunoscători, considerat a fi eficient, poate să nu convingă spiritele mai critice.” (1983: 174)

Această distincție presupune, după cum putem observa, un ideal de logică al discursului științific, care totuși nu este într-un tot conform realității. În loc să ne oprim la această distincție, aș spune doar că dinamica generală este aceeași și în cazul argumentației, precum și în cel al demonstrației. Într-adevăr,

așa cum subliniază G. Vignaux: „orice text științific se construiește prin argumentație și discuții în contradictoriu, fără a mai adăugăm, la aceasta, și elementele stilistice care vor fonda, autentifica, ceea ce este perceput sau cunoscut ca fiind o retorică a științei.” (1988:51)

Dat fiind că oamenii, așa cum subliniază celebra formulă a lui Pascal – sunt guvernați „de capricii și rațiune” („De l'esprit de géometrie”), trebuie să insistăm asupra alegerii premiselor unei argumentații. Faptul că o argumentație este îndreptată întotdeauna către un auditoriu sau un public specific explică importanța acestei alegeri: „Este necesar ca [locutorul] să-și formeze, printre altele, o reprezentare cu privire la auditoriul său. Nu doar în ceea ce privește cunoștințele pe care acesta le deține, ci și valorile la care aderă.” (Grize 1981:30). Din această perspectivă, putem înțelege de ce Aristotel și Perelman, mai târziu, s-au oprit mai mult asupra analizei premiselor. Raționamentul lui Aristotel este următorul: pentru a convinge un interlocutor, trebuie să-l aducem în imposibilitatea de a refuza propozițiile enunțate. Pentru aceasta, trebuie ca propozițiile să fie cât mai apropiate posibil de o opinie sau o autoritate generală. Pentru a ne face o idee despre complexitatea unei astfel de acumulări de premise endoxale, este suficient să vedem cum Aristotel descrie acest proces de achiziție: „Putem reține opiniile care sunt comune tuturor oamenilor sau aproape tuturor, sau ale celor care au opinii mai elevate, iar dintre acestea, cele ale tuturor sau aproape tuturor sau ale celor mai cunoscuți, cu excepția celor care contrazic evidențele comune” (*Topica* I, 14). Cu siguranță, premisele alese trădează câte ceva din ideea pe care locutorul și-o formează despre reprezentările (cunoștințele, credințele, ideologia) asupra interlocutorului său.

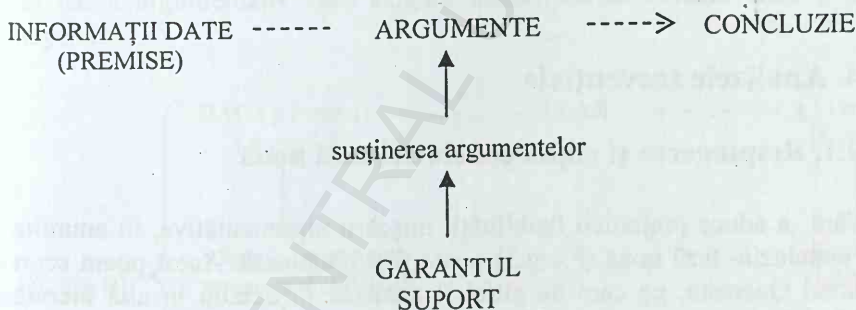
După această reflecție care ne-a condus către fixarea limitelor obiectului nostru de studiu, vom reveni la ceea ce ne preocupă în prezent. Cu siguranță, trebuie să admitem rezervele exprimate atât de J. B. Grize: „Dacă vom observa textele, care în sens comun pot fi considerate ca fiind argumentative, constatăm că există forme foarte diferite unele de altele [...]. O argumentație nu prezintă niciun indiciu de omogenitate” (1974:186), cât și de M. Charolles: „Argumentația nu implică, în cazul discursurilor produse, nicio formă specifică” (198:38). Se pare că aceste rezerve sunt justificate din punct de vedere textual global: textele-discurs argumentative sunt, cu siguranță, la fel de variate precum modurile textuale specifice narațiunii.

Aceasta însă nu împiedică formularea unei ipoteze secvențiale mai restrictive fondate pe posibilitatea recunoașterii de către locutori, cea a unei forme prototipice a secvenței argumentative de bază.

Pentru a trece de la schema procedurală elementară despre care am discutat mai devreme, atunci când încercăm să definim unitatea secvențială prototipică, vom pleca de la o definiție avansată de către O. Ducrot, însă în contextul unei lingvistici non textuale:

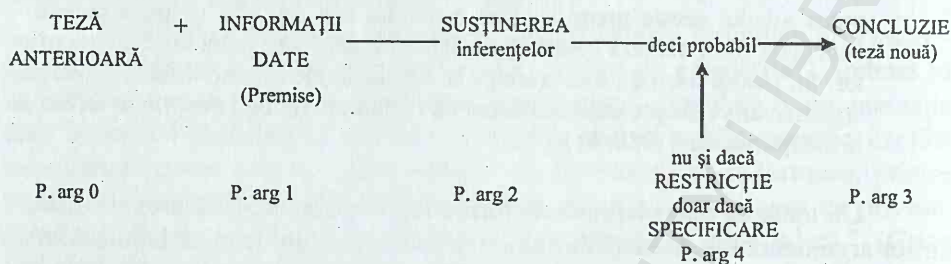
Un număr mare de texte literare, mai ales cele aparținând secolelor XVII și XVIII, se prezintă sub forma unor raționamente. Obiectul lor este fie cel de a demonstra, fie de a respinge o teză. Pentru aceasta, ele pleacă de la premise, nu întotdeauna explicite, în aparență de necontestat, și încearcă să arate că nu am putea admite aceste premise fără a admite una sau alta dintre concluzii – concluzia fiind, fie teza care trebuie demonstrată, fie negarea tezei adversarilor lor. Și, pentru a trece de la premise la concluzii, ei folosesc diferite demersuri argumentative despre care consideră că niciun om de bun simț nu ar refuza să le îndeplinească. (1980: 81)

Cu toate că este susținută de forme foarte elaborate (literare) ale discursurilor argumentative, această definiție întrunește principiile modelului subliniat mai sus. O. Ducrot vorbește mai întâi de două mișcări argumentative: demonstrarea și respingerea unei teze. În cele două cazuri, mișcarea este aceeași, deoarece se pleacă de la premise (informații date) pe care nu le-am putea admite fără a admite și concluzia. Între acestea două, trecerea se face prin „demersurile argumentative” care iau aspectul unor înlanțuiri argumentative – demonstrative ce corespund fie suporturilor unei reguli de inferență, fie micro-înlanțuirilor de argumente sau unor mișcări argumentative inserate unele în altele. Schema simplificată de bază corespunde celor afirmate mai devreme:



Această schemă de bază nu exclude restricțiile despre care s-a vorbit mai sus. În plus, acestea trebuie să fie completate din perspectiva dialogică, a cărei importanță a fost deja subliniată: „Un discurs argumentativ [...] se situează întotdeauna în raport cu un contra-discurs efectiv sau virtual. [...] A susține o teză sau o concluzie înseamnă întotdeauna a susține împotriva unor alte teze sau concluzii.” (Moeschler 1985: 47). Putem deci da următoarea formă secvenței argumentative prototipice:

Secvență argumentativă



Această schemă de bază, cu trei macro-propoziții (p.arg. 1, 2 și 3) se sprijină în mod explicit pe P arg. 0 (teza anterioară), în cazul particular al respingerii. Vom reține faptul că această schemă prototipică nu este, din punct de vedere liniar, mai constantă decât cea a povestirii sau a descrierii: (noua) teză (P.arg.3) poate fi formulată la început și reluată sau nu de o concluzie la sfârșit de secvență, iar teza anterioară (P.arg.0) poate fi subînțeleasă. Este similar cu ceea ce intervine în cazul topicii macro-propozițiilor și în cel al caracterului mai mult sau mai puțin eliptic, în cazul secvenței narative.

4. Analizele secvențiale

4.1. Respingerea și elipsa concluziei-teză nouă

Fără a aduce prejudicii lizibilității mișcării argumentative, în anumite condiții, concluzia- teză nouă (P.arg.3) poate fi subînțeleasă. Acest poem scurt de Raymond Queneau, pe care de altfel îl analizez în detaliu în altă lucrare (1990:227-236) demonstrează cu succes acest fapt:

(17) VEGHE

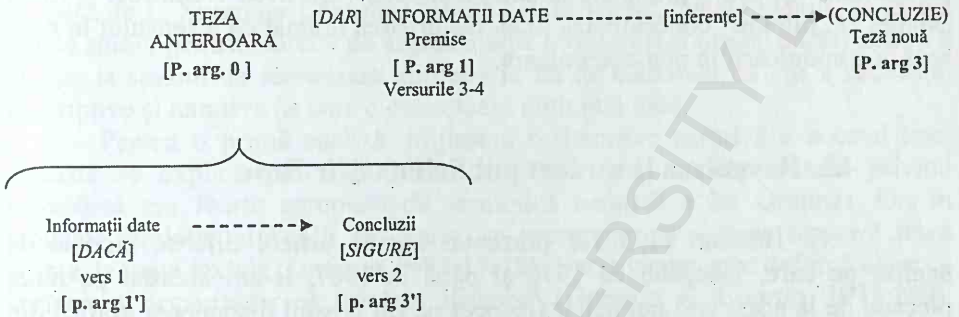
Dacă-n noapte luminile ar fi să fie semne sigure
Frica s-ar preface-n surâs iar neliniștea-n iertare
Dar în noapte luminile mereu vor să tulbure
Marinarul deșteptat de veghe și de-nfrigurare.

Schema argumentativă a acestui scurt text este, de fapt, destul de complexă. Putem afirma că versurile 3 și 4 resping, în baza premiselor pe care le enunță (P.arg.1), teza anterioară (P.arg. 0), expusă în primele două versuri: inferențele care pot fi reținute din propoziția care urmează după DAR (versurile

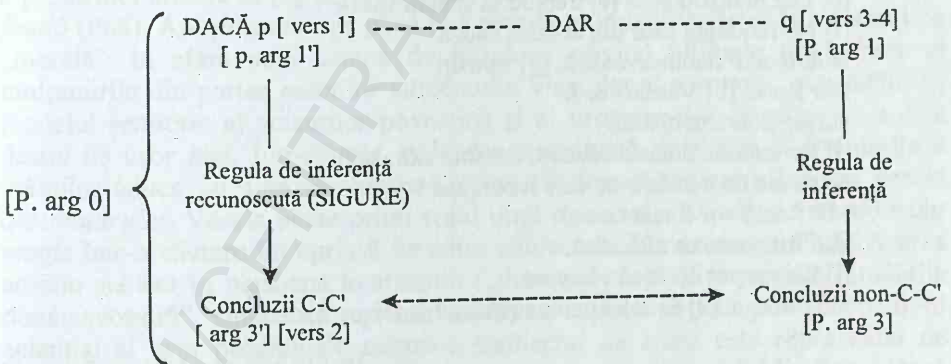
3 – 4) conduc către o concluzie implicită care infirmă cele două aserțiuni ipotetice din versul 2.

Se dă schema generală a acestui text:

Textul argumentativ „Veghe”



Așa cum putem observa, macro-propoziția P.arg.0 este constituită din propoziții argumentative care formează o secvență completă despre care putem spune că este inserată. Mișcarea argumentativă a acestui text se construiește pe un careu argumentativ care asigură inferențele ce conduc către o concluzie implicită:



Mișcarea inferențială de stânga se situează în lumea non actuală, marcată de DACĂ ipotetic, condițional (și imperfect în versiunea franceză), adică un univers neasumat de către locutor. Această înlanțuire argumentativă primește astfel statutul de teză anterioară (p.arg.0) în timp ce informațiile date asertate la prezent, după DAR, aparțin locutorului, care își asumă cele enunțate, de această dată lăsând să se înțeleagă că *totuși* recunoaște (SIGURE) validitatea

concluziilor C și C' (vers 2), dar că nu situează validitatea inferențelor decât într-o lume ipotetică. Regula inferenței, care ne conduce de la premisele din versul 1 la concluziile din versul 2, este aplicată din nou, în măsura în care, dacă recunoaștem că [DACĂ p---SIGURE---> concluzii C-C'], trebuie să admitem, de asemenea, că [DACĂ non-p---atunci ---> non C-C']. Or, versurile 3 și 4 vin imediat să nege proprietatea acordată „luminilor în noapte” din versul 1 („ar face semne” și, într-o primă variantă de manuscris: „ar avea vreun rost”). Rima „sigure” / „tulbure” concentrează în ea răsturnarea dramatică a sensului în non-sens, a comunicării în non-comunicare.

4.2. Revenirea la un text publicitar: Mir Rose

D.G. Brassart (1930) a prezentat într-un articol diferite modele de analiză pe care, începând cu 1976 și până în 1987, le-am abordat pe rând, plecând de la acest text publicitar (respect pe cât posibil dispunerea grafică din documentul original și notez propozițiile de suprafață cu câte o literă, pentru a facilita expunerea):

(18)

[a] Bărbaților le plac femeile

[b] care au mâinile fine.

[c] Știți bine asta.

[d] Dar mai știți și că [e] trebuie să spălați vasele .

[f] Nu renunțați doar din această cauză

la farmecul dumneavoastră, [g] folosiți

Mir Rose. [h] Vasele vor fi

curate și strălucitoare.

[i] Iar mâinile dumneavoastră, datorită extrasului

de petale de trandafir pe care îl conține

Mir Rose, vor fi mai fine și

mai frumoase ca niciodată.

[j] Ele nu pot decât să vă spună

mulțumesc. [k] Și soțul dumneavoastră la fel.

(Publicitate Doyle Dane Bernach)

Ținând seama de numeroasele perspective de analiză aplicate în acest text publicitar, D.G. Brassart se întreabă dacă nu cumva este unul din textele mele fetiș... Mă feresc să-l contrazic și mai adaug o piesă în dosarul dumnealui, astfel că revin încă o dată la acest exemplu. De fapt, îmi permit să mă întorc la locul crimei doar pentru că am impresia că așa putea, în sfârșit, să propun o

descriere pe cât de simplă²⁸ pe atât de exactă a acestui text scurt, în cadrul unei analize mai aprofundate decât cea pe care am întreprins-o înainte, în legătură cu schemele de argumentație. Depășind progresiv teoria suprastructurilor care, mult timp, a rămas în stadiul de schiță (T.A. Van Dijk a recunoscut adeseori acest lucru), era necesar să las la o parte încercarea de a aplica o schemă într-un text presupus a fi reprezentativ, trebuia să elaborez un model prototipic al secvenței argumentative mai accesibil și mai general decât schema structurală propusă de L. Sprenger-Charolles (1980:77). În sfârșit, aveam nevoie de câțiva ani de studiu pentru mărcile de argumentație (conectori și organizatori) pentru a ajunge la stadiul de teoretizare aproape la fel de elaborată ca cea a secvenței descriptive și narrative pe care o cunoșteam mult mai bine.

Pentru o primă analiză, inițiasem o descriere narativă a acestui text. Aceasta se explică prin faptul că, la acea vreme, concepția mea privind povestirea era foarte apropiată de semiotica narativă a lui Greimas. Or, în modelul semiotic al Școlii din Paris, se presupune că sintaxa narativă țină seama de toate textele (Greimas 1983:17-18). Narativitatea este definită chiar ca „principiu organizator al oricărui discurs” (Greimas și Courtés 1979:249). Neavând la dispoziție cele 6 criterii amintite în capitolul 2, mi se părea absolut plauzibil să concep o narativitate a conținutului textului.

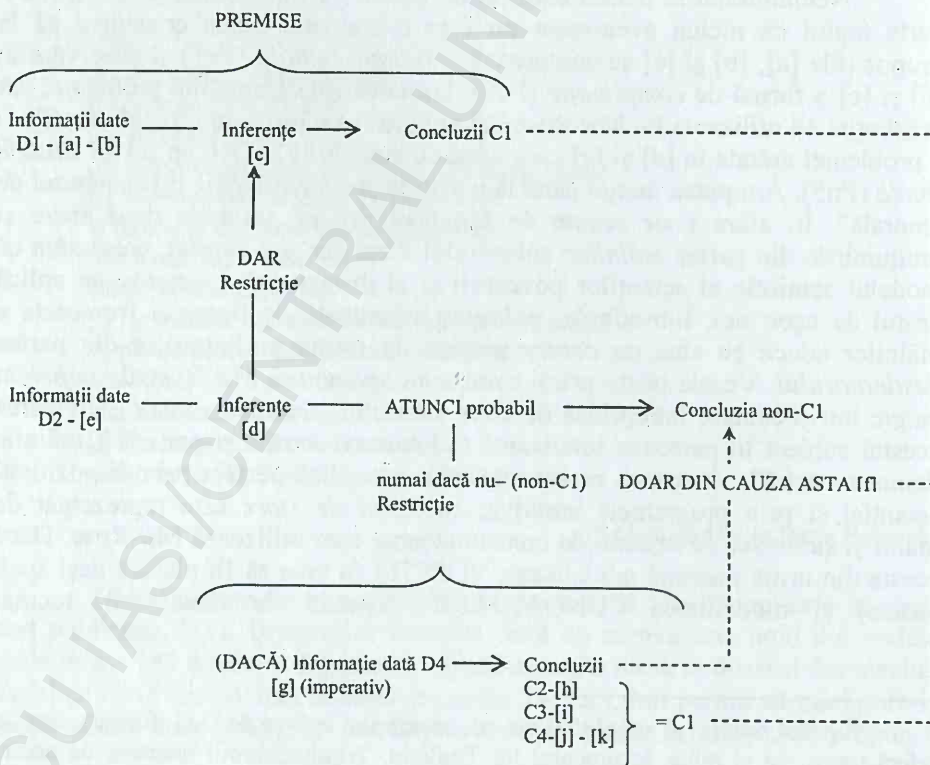
Nemăintrând în detalii care țin de modul de funcționare și, lăsând la o parte faptul că niciun eveniment nu este relatat, am putea considera că în propozițiile [a], [b] și [c] se conturează o *situație inițială* (Pn1) și observăm în [d] și [e] o formă de *complicație* (Pn2). Urmarea ridică anumite probleme, dar presimțim că utilizarea lui Mir Rose [q] ar putea să reprezinte o *rezolvare* (Pn4) a problemei arătată în [d] și [e] care aduc cu sine, în [h] și [i], un fel de *situație finală* (Pn5). Am putea merge până la a acorda propozițiilor [j] și [k] statutul de „morală”. În afara unor semne de întrebare privind ultimele două fraze și mulțumirile din partea *mâinilor* subiectului vizat dar și a *soțului*, constatăm că modelul semiotic al actanților povestirii și al *programelor narrative* se aplică destul de ușor aici. Într-adevăr, *calitatea* accentuată de finețe și frumusețe a mâinilor aduce cu sine un *contra-serviciu* în forma mulțumirilor din partea *destinatarului*. Vesela poate primi rolul unui *oponent* și Mir Rose de *adjuvant magic* într-o căutare întreprinsă de către subiectul „dumneavoastră”. Divizarea acestui subiect în persoana totalizantă („dumneavoastră”) și parțială („mâinile dumneavoastră”, sinecdocă reprezentativă) se explică perfect prin dispozitivul actanțial și prin programele narrative: *subiectul de stare* este reprezentat de mâini și *subiectul de acțiune* de consumatoarea care utilizează Mir Rose. Dacă acesta din urmă prezintă modalitatea VOINȚEI (a vrea să fii plăcută deși speli vasele) și modalitatea CUNOAȘTERII (repetată de două ori), tocmai

²⁸ Acest criteriu al simplității nu este nicidecum aplicat de D.G. Bassart, care se referă totuși, ca și mine, la modelul lui Toulmin. Trimit cititorul interesat de aceste descrieri la articolul său din *Argumentation*, nr. 4, 1990.

modalitatea PUTINȚEI de a plăcea îi lipsește. Produsul Mir Rose, oferindu-i această posibilitate, nu face decât să-i redea subiectului puterea de seducție.

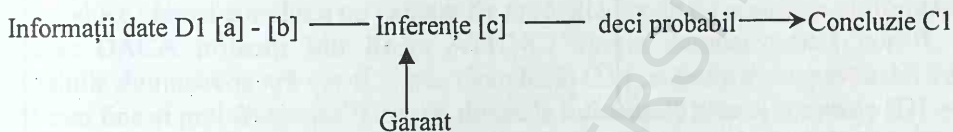
Cu toate că destul de aproximativă, o astfel de lectură este posibilă și, în ciuda unor nepotriviri care nu pot fi negate, reușește să schițeze, în mare, o modalitate de *interpretare* a textului. Ceea ce confirmă unul din aspectele teoretice care interesează direct studiul nostru. Înțelegerea unui text presupune o strategie de rezolvare a unor probleme, adică, pe parcursul lecturii, interpretantul emite cât mai multe ipoteze privind modul de organizare a textului, bazându-se pe strategii despre care își amintește că „s-au dovedit utile în experiențele sale anterioare” (Kintsch, 1981-1982: 780). În aceste condiții, oricât ar părea de surprinzător, lectura narativă la care mă voi opri aici poate să corespundă, în mare măsură, unei interpretări făcute de către cititor, care nu are la dispoziție, în memoria pe termen lung, decât schemele prototipice ale povestirilor (modele de basme în special). Atât cititorul naiv, cât și naratologul vor fi mai degrabă puși în dificultatea de a aplica o schemă preconstruită decât în situația de a acorda o reală atenție logicii specifice textului respectiv.

Vom reveni la această logică, redând o schemă simplificată a structurii argumentative a textului publicitar pentru Mir Rose.



Această schematizare, relativ simplă, permite rezolvarea unui punct esențial al problemelor pe care le-am întâlnit în precedentele reprezentări ale acestui text. Rămâne acum să stabilim cât putem de clar diferitele mișcări argumentative, revenind la principalele suporturi inferențiale.

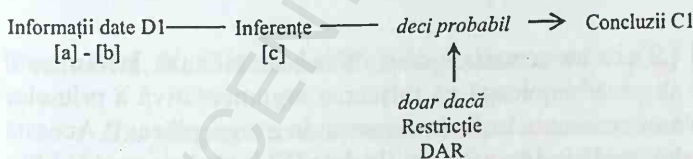
Conectorul argumentativ DAR, aflat în deschiderea propoziției [d], articulează două premise care au valoare de informații date pentru două concluzii opuse. Propozițiile [c] („Știți bine asta”) și [d] („Dar mai știți și că”) insistă asupra faptului că interpretantul-cititor („Dumneavoastră”) este capabil să efectueze anumite inferențe. Avem astfel o primă secvență argumentativă.



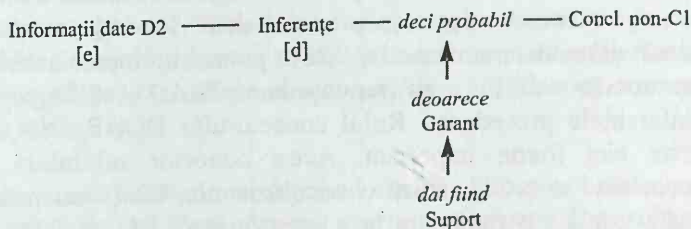
Propoziția relativă [b] introduce o proprietate care este aproape o restricție a lui [a]: doar femeile care au mâinile fine pot fi iubite de către bărbați. Se dă concluzia C1 susținută de [c]. Știți că aveți mâinile fine, bărbații probabil că vă vor iubi. Trebuie să mai adăugăm ideea susținerii unei inferențe de un fapt știut și recunoscut: *Garantul*: „Mâinile fine sunt făcute pentru a mângâia”.

Conectorul argumentativ DAR introduce o restricție susceptibilă de a bloca concluzia inferențială C1. Propoziția [c] poate fi descrisă ca o a doua secvență inserată, aflată în poziție de restricție:

Secvența 1 :

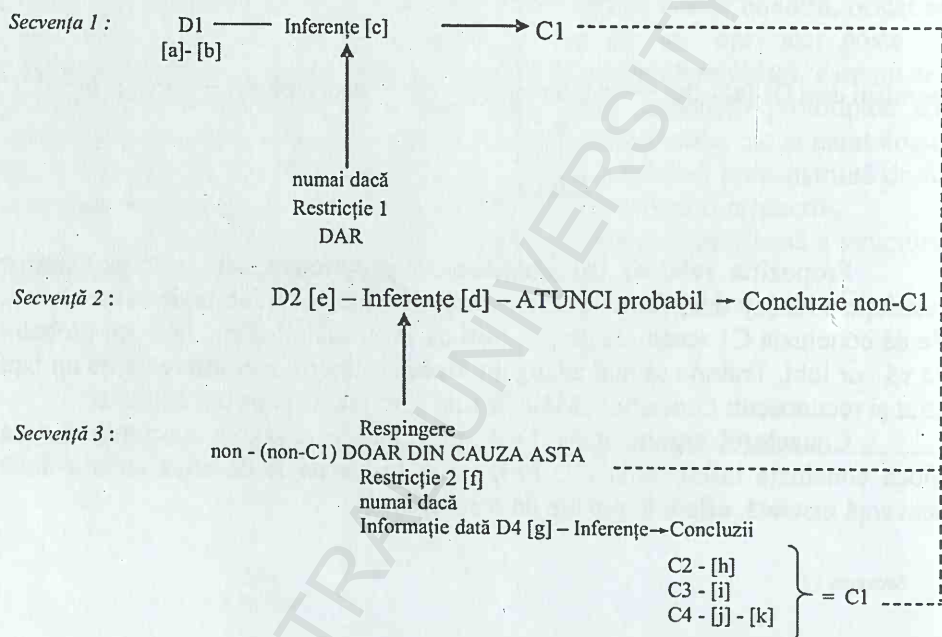


Secvența 2 :



Informația dată (D2) („Spălați vasele”) aduce cu sine aplicarea unui proces inferențial: [deci probabil non-C1]: *Bărbații probabil nu vă vor iubi*. Această concluzie non-C1 se bazează pe o regulă de inferență garantată de: *deoarece spălatul vaselor dăunează mâinilor*, și de suportul: *dat fiind că spălatul vaselor se face cu mâna* (fără mănuși de menaj care să le protejeze și fără mașină de spălat vase).

Această din urmă mișcare argumentativă poate fi și ea, la rândul ei, interpretată, pe parcurs, de o a treia secvență:



Propoziția [f] („Deci nu renunțați doar din această cauză la farmecul dumneavoastră”) lasă să se subînțeleagă că mișcarea argumentativă a primelor două secvențe conduce către o concluzie (a renunța de a mai plăcea). Această concluzie non-C1 rezultă implicit din informațiile date D2 introduse prin DAR.

Această mișcare a primelor două secvențe nu poate fi obstrucționată decât dintr-un anumit motiv, care ar putea întrerupe o astfel de înlănțuire: pentru ca non (non-C1) – a nu (renunța la a plăcea) – să fie posibil, trebuie respinse inferențele precedente. Rolul conectorului DOAR DIN ACEASTĂ CAUZĂ este aici foarte important. Acest conector subliniază consecuția [D2 → concluzie non-C1], adică o concluzie non-C1 (a nu putea plăcea bărbaților) care implică o renunțare la a avea farmec. DOAR DIN ACEASTĂ CAUZĂ semnalează faptul că această concluzie poate fi respinsă, că provine dintr-o altă

viziune (din logică) decât cea a locutorului. Analiza polifonică a lui O. Ducrot (1984:219-220) vine, într-un fel, să explice schimbarea de modalitate sintactică. Folosirea imperativului în propozițiile [f] și [g] arată că enunțurile care urmează după DECI sunt clar asumate de către locutor: acesta face să corespundă cunoștințele (propozițiile [b] și [d]) cititorului-interpretant unui punct de vedere care trebuie respins. Ansamblul mișcării precedente este, prin negare („nu renunțați”), atribuit unui punct de vedere declarat inadmisibil și pe care locutorul implicit îl respinge imperativ.

Modalitatea prin care are loc această respingere (restricția NUMAI DACĂ), este legată în totalitate de utilizarea detergentului de vase Mir Rose (propoziția [g]). Trebuie să mai subliniem că viitorul propozițiilor [h], [i] și [j] introduce câteva concluzii cu valoare de predicție legate de aceste noi informații date: DACĂ utilizați Mir Rose, ATUNCI vasele dumneavoastră vor fi..., mâinile dumneavoastră vor fi.... etc. Concluzia C3 („mâinile dumneavoastră vor fi mai fine și mai frumoase”) trimite direct la inferențele primei secvențe (D1 → C1). Trebuie spus că cea de-a doua restricție (respingerea D4 – [g]) vine să o compenseze pe prima (DAR D2 – [e]).

Efectele enunțative de suprafață legate de alternanța timpurilor verbale (prezent, imperativ, viitor) sunt mai ales schimbările modale. După propozițiile neasumate de către locutor (premise enunțate cu prezentul de adevăr general) urmează propoziții direct asumate de către acesta (imperativ și viitor cu valoare predictivă). Aceste aspecte enunțative participă la mișcarea argumentativă, exprimând voința de a-l influența pe celălalt („dumneavoastră”) într-un fel sau altul.

5. Exerciții de analiză secvențială

Textul 4.1. V. Giscard d'Estaing: discursul din 27 ianuarie 1978

Din perspectiva schemei prototipice, putem considera acest pasaj de la sfârșitul discursului, așa numit „al alegerii potrivite pentru Franța” ca fiind o secvență argumentativă completă”? Comparați descrierea acestui fragment (apărut în ziarul Le Monde din 30 ianuarie 1978) cu textul scurt al lui Raymond Queneau analizat în paginile 138-140. Eventual, aveți posibilitatea să reveniți asupra celor afirmate, în cap. 1 (p. 36).

[...] Fiecare din aceste întrebări are răspunsul clar. Nu pot să vi-l dictez eu pentru că suntem într-o țară liberă, dar nici nu vreau ca nimeni, și spun bine nimeni, să mai aibă ocazia vreodată să spună că va fi fost înșelat. [...]

Textul 4.2. Racine: Bérénice

Studiați mișcarea argumentativă a versurilor de la 371 la 386 din scena 2, actul II din Bérénice:

PAULIN

C-o fi temei ori toană, să știi, Măria ta,
Pe ea împărăteasă, Roma n-o va vra.
Grația-i știută și ăstor mîini fine
Tot Imperiul pare a li se cuvine.
Ai crede, chiar, că romană-i a sa inimă,
Plină de virtuți – dar e regină, Măria Ta.
Iar Roma nu va să schimbe vechea lege,
Sînge cu alt sînge să lase să se lege
Nici n-ar recunoaște pe-ai săi bastarzi vreodat'
Născuți dintr-o nsoțire de neacceptat
Preabine știi cum, pe ai săi regi blestemînd,
Roma, cu nume-atât de nobil și de sfînt
Le jură, pe vecie, o ură oarbă.
Și de fu Cezarilor supusă roabă,
Astă ură, chezașă de-a sa mîndrie,
În mintea tuturor rămîne pe vecie.

Textul 4.3. Thomas Morus: *Utopia*

Pentru a studia mișcarea argumentativă din fragmentul extras din Utopia de Thomas Morus, încercați să analizați diferitele secvențe argumentative prezente aici, iar mai apoi încercați să schematizați mișcarea generală.

Dar, ajunși aici, ca să nu cădeți cumva în greșeală, socotesc că e un loc care trebuie cercetat cu mai multă luare aminte. Într-adevăr, s-ar putea crede că munca zilnică mărginită la șase ceasuri trebuie să ducă la o anumită lipsă de lucruri necesare: aceasta este însă atît de departe să se întîmple, încât cele șase ceasuri de muncă zilnică nu numai că ajung să dea tot ce se cuvine pentru îndestularea nevoilor și pentru înlesnirea traiului, dar pe deasupra dau și un prisos; acest adevăr îl veți înțelege lesne, dacă vă veți gîndi la marele număr de oameni trîndavi ce se află la alte neamuri. Mai întîi, aproape toate femeile, care alcătuiesc jumătate din întreaga populație, iar acolo unde muncesc femeile, majoritatea bărbaților sforăie în locul lor. Apoi, droaia numeroasă și leneșă de popi și de călugări! Mai puneți la socoteală pe toți bogătașii, mai ales pe marii proprietari de pămînturi, așa-numiți oameni de neam și nobilii; adăugați la aceștia servitorimea lor, adică toată acea adunătură de pierde-vară în livrea și, în sfîrșit, puneți potopul de cerșetori voinici și zdraveni ce-și ascund lenea

făcînd pe bolnavii; veți găsi astfel că numărul celor care, prin munca lor, se îngrijesc să îndeplineze trebuințele neamului omenesc, e mult mai mic decât vă închipuiți.

Acum, faceți socoteala cât de puțini dintre cei care muncesc se îndeletnicesc cu lucruri de folos, de vreme ce azi măsurăm totul în bani, iar o mulțime de meșteșuguri stau cu totul și cu totul în slujba luxului și a desfrîului! Dacă însă toți lucrătorii care se îndeletnicesc acum cu meseriile lor ar fi împărțiți între cele câteva meșteșuguri pe care le cer nevoile adevărate ale firii omenesti, belșugul de lucruri trebuincioase ar fi așa de mare și ele ar fi deci atât de ieftine, încât lucrătorul n-ar mai putea trăi de pe urma muncii lui. Dar dacă cei care acum se îndeletnicesc cu meserii nefolositoare – socotind și ceata trîndavă a celor ce nu fac nimic, dintre care unul singur înghite din rodul muncii altora cât doi lucrători – ar fi cu toții întrebuințați la munci folositoare, vă dați seama că oamenii aceștia ar avea mai mult timp decât ar fi nevoie pentru a produce tot ceea ce oamenii sunt ispitiți să dorească din nevoia și deprinderea unei vieți înlesnite (ba chiar și din plăcerea întemeiată pe natură și adevăr); aceasta se vede limpede din ceea ce se întîmplă în Utopia.*

* Thomas Morus, *Utopia*, Editura Științifică, București, 1958; traducere de Elefterie și Ștefan Bezdechi, pp. 92-93. (n. tr.)

Capitolul 5

Prototipul secvenței explicative

Termenul „a explica” desemnează activități foarte diferite între ele. A explica un anumit punct de vedere, a explica o pagină din Proust și a explica cum se prepară orezul nu înseamnă, cu siguranță, același lucru. Este important deci să reaşezăm totul într-o anumită ordine, chiar cu riscul de a lua, uneori, decizii arbitrare.

(Grize 1981: 7)

2. Explicativ, expozitiv și informativ

Din cauza acestor excese apărute în cadrul încercărilor de clasificări tipologice, s-a produs uneori o confuzie²⁹ între textul explicativ și textul expozitiv și chiar s-a vorbit foarte mult timp despre textul informativ. Așa stau lucrurile, de exemplu în *Instructions officielles françaises pour le Collège* (pagina 46 din ediția Livre de Poche). O definiție precum cea din Littré, lasă loc, la rândul ei, confuziei „*Explicația*: 1. Discurs prin care se expune ceva în așa fel încât să poată fi înțeles, receptat. [...] 2. Ceea ce ajută la găsirea unei cauze, a motivului unui lucru dificil de înțeles. [...] 3. Justificare, clarificare. [...]”

Cartea lui B. Combettes și R. Tomassone, *Le Texte informatif, aspects linguistiques*, (Bruxelles, De Boeck-Wesmael, colecția Prisme, 1988) oferă câteva răspunsuri la aceste întrebări, pe care ne considerăm îndreptățiți să le punem, privind statutul tipului de text așa-zis „informativ”. În introducere, autorii recunosc că orice text este, până la un punct, informativ și că „termenul de «expozitiv» ar fi, fără îndoială, mai potrivit, în locul celui de «informativ», considerat a fi neclar” (1988: 6). Chiar dacă se decid, în cele din urmă, asupra folosirii termenului în sensul curent, aceștia fac foarte bine distincția dintre tipul

²⁹ Este cazul propriilor mele afirmații din 1985 și 1987, pe care încerc să le corectez prin prezentul volum.

de text informativ-expozitiv, de tipul argumentativ care vizează schimbarea unor opinii, reprezentări, și textul informativ-expozitiv, care vizează mai puțin schimbarea unor convingeri, cât transferul unor cunoștințe. De asemenea, îl delimitează și de explicație:

A explica înseamnă, în opinia noastră, a avea o intenție anume, fapt care nu trebuie confundat cu cel de a informa; textul explicativ are, fără îndoială, o bază informativă însă, în plus, se caracterizează prin dorința de a face să se înțeleagă anumite fenomene: de aici, prezența unei întrebări, implicite sau explicite, care constituie punctul de plecare al textului, pe parcursul căruia se va încerca găsirea unui răspuns. În textul informativ, în schimb, nu se urmărește stabilirea unei concluzii: el transmite date, bineînțeles organizate, ierarhizate [...], dar nu în scop demonstrativ. Nu este nicidecum vorba aici, în principiu, de a influența auditorul, de a-l conduce către vreo concluzie anume, de a justifica vreo problemă care ar apărea pe parcurs. (1988: 6)

Realizându-se clar distincția dintre textul informativ și cel explicativ, rămâne să facem pasul următor la care B. Combettes și R. Tomasson nu s-au gândit, adică cel de a considera textul informativ-expozitiv ca un gen de discurs enciclopedic care se bazează, în special, pe înlănțuirile secvențiale, fie de tip descriptiv, fie de tip explicativ. Cu alte cuvinte, tipul așa-zis „expozitiv” pare a fi definitiv exclus din clasificările prototipice. Acest punct de vedere este susținut, în zilele noastre, și de D. G. Brassart:

Propunem deci ca expozitivul să nu fie considerat un tip textual sau secvențial, ci să prezentăm aceste documente în funcție de specificul de organizare propriu-zis textuală, fie ca descrieri, cum este de exemplu cazul fișelor de zoologie, așa cum apar astăzi, în număr foarte mare, în enciclopedii, manuale, cărți pentru copii, precum *Astrapi*, sau în reclame pentru o anumită marcă de ciocolată [...], fie ca explicații. (1990b: 34)

Într-un articol mai recent, B. Combettes, cu mult mai puțin clar decât în citatul de mai devreme, renunță la ideea tipului de text explicativ în favoarea celui de „conduită” sau de „discurs” explicativ: „Observăm cum are loc o glisare: plecând de la importanța unor situații de explicație se ajunge la ideea existenței Textului Explicativ, ceea ce este cel puțin discutabil. Subliniez de altfel, așa cum apare și în revista *Pratiques*, ezitarea în a alege fie denumirea de *text* fie cea de *discurs* atunci când este vorba de „explicativ”, pe când „narativul”, „descriptivul”, „argumentativul” nu ridică, aparent, această problemă de instabilitate, fiind caracterizate drept tipuri de *texte*.” (1990: 14-15)

Considerăm însă că ar fi potrivit să depășim această problemă de instabilitate privind denumirile de „text” și „discurs” explicativ, evitând doar să confundăm, așa cum se întâmplă și în cazul argumentației, dimensiunile

pragmatice și discursive ale conduitei explicative, pe de o parte, cu textualitatea în care se înscrie o secvență explicativă, pe de altă parte.

Dacă, de cele mai multe ori, este citat cazul relatării unei experiențe pentru a se da un exemplu de suprastructură a textului expositiv, aceasta se întâmplă din cauza unei nefericite confuzii care apare între secvență, pe de o parte, și segmentarea unui enunț, într-un plan de text mai mult sau mai puțin fixat, pe de altă parte. În opinia mea, lucrarea lui W. Kintsch și T. A. Van Dijk (1984: 117), care cuprinde schema relatării unei experiențe, reprezintă un plan de text care organizează un discurs teoretic, într-o ordine dată. Planul [INTRODUCERE + METODĂ + REZUMATE + DISCUȚIE] îndeplinește, în acest caz, aceeași funcție de facilitare a lecturii și de organizare a informației, întocmai machetei unui ziar (atât de greu de schimbat fără riscul de a pierde cititori). Nu există deci niciun motiv de a oferi un statut de structură prototipică, cel puțin la nivelul textual pe care îl am aici în vedere: organizarea secvențială a discursului.

Distincția făcută între expunere și explicație corespunde diferenței dintre DE CE ? și CUM? Majoritatea secvențelor care încep cu CUM nu sunt explicate. Astfel în exemplul de reclamă:

(1) Fiți un învingător cu noua mașină Civic 1.6 Vti

Cum să câștigi o Honda ? Nimic mai simplu: nu trebuie decât să treceți pe le noi și vă așezați la volanul mașinii dumeavoastră preferate, Honda, pentru o cursă de probă. Noua gamă a seriei Civic are în componență șapte versiuni compacte, a prototipului, cu avantaje în special pentru versiunea de lux, *full confort*. De exemplu, Civic 1.6 Vti în trei uși (fotografiată mai jos), dotată cu un motor „sport VTEC”, care dezvoltă 160 cp, cu direcție asistată, închidere centrală, decapotabilă și cu numeroase alte opțiuni la prețul de numai 29 400 franci. Execuția și finisajele, executate în cele mai mici detalii, sunt realizate din 80% materiale reciclabile. La revenirea din cursa de probă, vă rugăm să vă notați numele și adresa pe buletinul de participare Grand Prix, introduceți-l în urnă și așteptați. Poate veți fi fericitul câștigător!

Honda

putem foarte bine observa că textul nu răspunde decât la întrebarea „cum se face pentru...?”, printr-o procedură descriptivă model: descriere de acțiuni întreruptă un moment de o descriere de stare („Noua gamă a seriei Civic...” aici cazul special al modelului Civic 1.6 Vti), apoi descrierea acțiunilor-rețetă se reia (plecând de la „întoarcerea din cursa de probă...”). Spre deosebire de ceea ce am scris în lucrările anterioare și spre deosebire de Werlich, nu îmi pare deloc necesar să consider textele expositive care încep cu interogativul CUM ca fiind variante ale prototipului explicativ.

Trebuie să spun câteva cuvinte și despre ceea ce consider ca fiind o formă specială de explicație: *justificarea*. Mă voi rezuma însă la a prelua ideile lui J. B. Grize (1981b: 8), definind justificarea ca o formă de răspuns la întrebarea „de ce afirmăm aceasta?” În timp ce explicația propriu-zisă trebuie considerată mai degrabă un răspuns la „de ce să fii / să devii așa sau să faci așa?” Cu alte cuvinte, justificăm cele spuse („*de dicto*”) și explicăm faptele („*de re*”).

3. De la discursul explicativ la textul explicativ

Publicațiile apărute cu privire la povestire, la descriere, la argumentație și la dialog sunt în număr atât de mare, încât explicația pare, pe lângă aceste patru tipuri principale, o rudă săracă a lor. A trebuit să așteptăm anii 1980 pentru apariția unor studii despre discursul și textul explicativ, care însă, de atunci, au început să fie din ce în ce mai numeroase și mai bine conturate.

Mai întâi, au apărut teorii privind noțiunea de conduită explicativă – ca urmare și folosind metodele analizei argumentației – aparținând cercetătorilor coordonați de Jean-Blaise Grize, în cadrul Centrului de Cercetări de la Universitatea din Neuchâtel. Dovada de netăgăduit a interesului arătat pentru studiile lor este faptul că primele apariții din *Travaux du CdRS*, au fost rapid epuizate. Acestea cuprindeau articole precum: „Câteva considerații privind explicația” (nr. 36, 1980) și „Discursul explicativ,” (nr. 39, 1981). La fel s-a întâmplat și cu nr. 56, vol XIX din *Revue européenne des sciences sociales* (1981) care a cuprins contribuțiile importante ale lui J.-B. Grize („Logica naturală și explicația”), Marie-Jeanne Borel („A arăta motivele. Un gen de discurs, explicația”), ca și, între alții, Joëlle Chesny-Kohler, despre aspectele explicative ale parafrazei și Denis Miéville, despre discursul didactic în matematică. Vom cita și articolele acestora din urmă: „Aspecte ale discursului explicativ” (Chesny-Kohler 1983) și „Explicația în argumentație, abordare semiologică” (Borel 1981b).

În afara Școlii de semiologie de la Neuchâtel și a cercetărilor finale (Hempel, 1965), au devenit tot mai numeroase în special cercetările din domeniul didacticii. Revista *Pratiques* a dedicat acestei teme două numere: „Textele explicative” (nr. 51, 1986) și „Discursurile explicative” (nr. 58, 1988), cu articole semnate de Danielle Coltier, Bernard Combettes, Jean-François Halté și Anne Leclaire-Halt, la care voi face referire în mai multe rânduri aici. Trei numere din revista *Repères*, a Institutului Național de cercetare pedagogică franceză, au dezbătut problema explicației: „Comunicarea și explicația în școală” (nr. 69, 1986), „Discursul explicativ la clasă” (nr. 72, 1987) și „Discursul explicativ, genul și textul” (nr. 77, 1989). În fine, revista *Recherches*, a Asociației franceze a profesorilor de franceză din Lille, a propus o ultimă

încercare de rezolvare a acestei probleme, atât din punct de vedere teoretic, cât și didactic, într-un număr intitulat „Explicația” (nr. 13, 1990) introducându-se, printr-o dezbatere între B. Combettes, M. Charolles, J.- F. Halté și subsemnatul, tema locului ocupat de către explicație în reflecțiile privind tipologia textuală. Această scurtă trecere în revistă a principalelor publicații surprinde faptul că, în general, se ia în considerare discursul și nu textul explicativ.

Astfel, din perspectiva semiologică, explicația este gândită în termeni pe care i-am putea numi pragmatici. M.-J. Borel își propune „să analizeze *indicii* care, în text, îi permit celui care interpretează să repereze o explicație, sau printr-o dinamică inversă, cu toate că asimetrică, să identifice *reperele* cu care producătorul textului jalonează traseul acesteia, astfel încât textul să poată fi calificat ca fiind explicativ” (1981b: 23). Această abordare clar discursivă se bazează, în plus, pe respingerea categorică a oricărei reflecții tipologice:

O explicație nu poate avea un statut în sine, ea este, în esența sa, relativă. Una din dificultățile pe care le întâmpinăm, atunci când vrem să separăm un obiect de studiu de câmpul discursului, pentru a-l introduce într-o tipologie, este determinată de faptul că un tip de discurs nu dispune de o *realitate semiotică* atunci când este izolat de contextul său, de raporturile sale cu alte discursuri, de situațiile care îl determină și în care se prezintă efectele sale. Acest lucru este valabil și în cazul discursului explicativ. Un discurs nu poate fi delimitat întocmai cum delimităm un teren, nu poate fi demontat precum o mașină. Este un *semn* al unui ceva, *pentru* cineva, într-un context de semne și de experiențe. Discursul este astfel un proces care, în derularea sa, „arată semne”, adică furnizează mărci pentru a arăta de fapt maniera în care trebuie să-l înțelegem. (Borel 1981 b: 23)

Aceste observații, care, evident, cred că se justifică în totalitate din punct de vedere strict discursiv, explică foarte bine de ce am ținut să definesc, în introducerea acestei lucrări, limitele unor baze de tipologizare. Din perspectiva pragmatică și discursivă a semiologiei, explicația este un act discursiv care presupune și stabilește în același timp un contact, ale cărui condiții pragmatice sunt rezumate astfel de J. B. Grize:

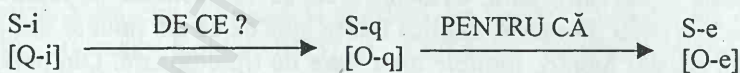
1. Fenomenul care trebuie explicat este incontestabil: este o constatare sau un fapt. Nimeni nu caută, într-adevăr, să explice ceva care nu este în prealabil înșușit. [...]
2. Acel ceva, despre care se vorbește, este incomplet. Mai mult, trebuie să se impună caracterul lacunar al acestei situații. Toți cei care au puțină experiență în predare cunosc foarte bine eforturile care trebuie depuse pentru a convinge auditoriul de faptul că întrebarea la care lecția trebuie să răspundă se impune cu adevărat.

3. Cel care explică se află în situația de a explica. Aceasta înseamnă că interlocutorul trebuie să-și cunoască competențele cognitive care se impun. Trebuie să fie neutru și dezinteresat. Cu siguranță, o explicație poate servi oratorului. El poate uza de aceasta pentru a argumenta și, în mod special, pentru a-și mări ceea ce Bourdieu numește „capitalul de autoritate”. Însă datoria lui este de a fi obiectiv prin ceea ce explică. (1981 b: 9-10)

3. Prototipul secvenței explicative

Așa cum vom putea observa mai jos, J.-B. Grize recunoaște că explicația are o textură specifică (1981: 11). În ciuda caracterului diferit al abordărilor noastre, găsim o confirmare a ipotezelor mele de lucru în recentele luări de poziție ale lui J.-B. Grize (*Logique et langage* 1990). După ce a recunoscut operativul DE CE ca fiind principalul criteriu de explicație (trebuie să notăm că operativul CUM are câteodată același rol), J.-B. Grize afirmă: „Problema care se impune acum este reperarea *secvențelor* discursive explicative” (1990: 105; subl. n.). Trebuie să reținem de aici că, rezumând studiul la analiza *secvențelor explicative*, el adoptă un punct de vedere secvențial, fondat pe recunoașterea faptului că textul este o unitate prea eterogenă pentru a putea fi supusă reducăției tipologice.

În opinia lui J.-B. Grize „structura generală a unei secvențe explicative” (1990: 107) este următoarea: un prim operator [DE CE] determină trecerea de la schematizarea S-i, care prezintă un obiect complex (O-i), la schematizarea S-q, care ridică o problemă (obiect problematic O-q); urmează apoi un al doilea operator [PENTRU CĂ], care permite trecerea de la S-q la o schematizare explicativă S-e (O-e). Secvența explicativă a lui Grize este următoarea:



Dacă subliniem faptul că schematizarea inițială (S-i) este de cele mai multe ori subînțeleasă, putem spune că această structură corespunde primei părți din schema prevăzută de Danielle Coltier (1986: 8):

Faza interogativă + Faza de rezolvare + Faza concluzivă

Aceasta ne conduce către structura secvențială de bază pe care o propuneam în *Pratiques* nr. 56 (1987a: 72) și pe care o completez aici, ținând seama de schimbarea inițială facultativă despre care vorbește J.-B. Grize și pe care o notez aici P. explic. 0 (adică macro-propoziție explicativă 0):

Secvența explicativă prototipică:

0. Macro-propoziție explicativă 0: schematizare inițială
1. De ce X ?
(sau Cum ?) Macro-propoziție explicativă 1: Problemă (întrebare)
2. Pentru că Macro-propoziție explicativă 2: Explicație (răspuns)
3. Macro-propoziție explicativă 3: Concluzie-evaluare

Primul operator [DE CE] introduce prima macro-propoziție, al doilea [PENTRU CĂ] aduce cu sine o a doua macro-propoziție, și regăsim, în general, așa cum observă D. Coltier, o a treia macro-propoziție care poate fi fie transferată la începutul secvenței, fie elidată (efect de elipsă), iar ansamblul, așa cum nota J.-B. Grize, este adeseori precedat de o descriere care corespunde unei schematizări inițiale destinate să aducă în prim-plan obiectul problematic pe care îl tematizează macro-propoziția pe care o voi nota cu [P. expl. 1].

Să observăm, drept prim exemplu de actualizare o secvenței prototipice, acest pasaj dintr-un articol de ziar elvețian romand, a cărui apartenență politică va fi ușor de interpretat de către cititor:

[2]

(a) Considerăm pertinente motivele invocate de Dl. Le Pen. (b) Nu este cazul însă și în ceea ce îl privește de Domnul Levaï, și nici în ceea ce îi privește *pe toți* jurnaliștii care au comentat emisiunea, a doua zi.

(c) De ce ?

(d) Le Pen a protestat în zadar apărându-se, el *este* antisemit. (e) Este de dorit, trebuie să fie așa. (f) Vinovăția sa a fost dinainte recunoscută. (g) Justificările lui nu au nicio importanță [...]

(h) Nu mai e nimic de făcut. (i) Domnul Le Pen urăște evreii.

(j) Poate că familia Domnului Levaï a suferit din cauza nazismului. (k) Poate că dorește să se răzbune. (e) Poate că tresare atunci când întrezărește umbra fantomei „bestiei ticăloase”. (m) Aceasta explică tonul său pasional. (n) Îl înțelegem foarte bine. [...]

J. Perrin, *La Nation*, nr.1 254, 18-1-1986.

Sunt notate aici două secvențe explicative care se succed:

Secvența 1:

P. expl. 0: (a)

P. expl. 1: De ce (b) ?

P. expl. 2: Pentru că (d), (e), (f), (g), (h) și (i)

Secvența 2:

P. expl. 1: De ce (m) ?

P. expl. 2: Pentru că (j), (k) și (l)

P. expl. 3: (n)

Aceste două secvențe se completează într-o oarecare măsură: prima cuprinde o introducere (P. expl. 0) care lipsește în cea de-a doua, iar aceasta din urmă este închisă prin concluzia (P. expl. 3) care lipsește în prima. Actualizarea incompletă, în cele două cazuri, a prototipului secvenței explicative este, într-un fel, compensată prin înlănțuirea celor două secvențe. Se observă aici mai ales diverse fenomene de plasare a operațiilor și de ordonare a macro-propozițiilor. Operatorul DE CE poate fi foarte bine implicit (secvența 2), el poate, de asemenea, să apară în funcție de conținutul întrebării care se pune (secvența 1). Aceasta se situează, într-adevăr, după descrierea schematizării inițiale P. expl. 0 (a) și după schematizarea obiectului problematic P. expl. 1 (b). Urmează firesc (fără formularea explicită a operatorului DE CE) schematizarea explicativă (P. expl. 2) care aduce în prim plan obiectul explicat (O-e):

Secvența 1:

P. expl. 0: Propoziția (a) = S-i [O-i]

DE CE

P. expl. 1: Propoziția (b) = S-q [O-q]

(PENTRU CĂ)

P. expl. 2: Propozițiile de la (d) la (i) = S-e [O-e]

Cea de-a doua secvență este ceva mai complexă. Trebuie, într-adevăr, ca obiectul problematic (O-q) să fie căutat în propoziția (m) care subliniază, prin intermediul anaforicului „acesta” și prin folosirea implicită a verbului „a explica”, inversiunea ordinii macro-propozițiilor. De acum, structura periodică ternară precedentă (propozițiile j + k + l) constituie explicația (S-e) sau P. expl. 2 modalizată prin folosirea lui „poate”. Propoziția (n) este o concluzie-evaluare (P. expl. 3) reprezentativă. Avem îndoieli în ceea ce privește faptul că aceasta ar putea să închidă o mișcare argumentativă. Urmează un paragraf care ne dă o idee clară privind concluzia generală a textului: „Ceea ce înțelegem mai puțin este că el vine să ne dea lecții de toleranță. Se poate ușor observa că aceste principii frumoase se clatină la prima atingere. Este de ajuns să planeze asupra lui o suspiciune de antisemitism pentru a fi calificat ca fiind de rea credință.”

Este evident că aceste două secvențe explicative sunt surprinse într-o mișcare argumentativ-polemică mai generală pe care analiza articolului, în ansamblu, nu ar putea fi capabilă să o descrie. Fără a merge până acolo, mă voi mulțumi să spun câteva cuvinte despre funcția pragmatică a utilizării acestei forme secvențiale explicative. Așa cum notează M.-J. Borel, într-o analiză din perspectivă discursivă, prin recurgera la explicație, se permite locutorului să apară în postura de simplu martor, observator obiectiv al faptelor: „A explica presupune o distanțare a locutorului, un fel de descentrare în raport cu valorile, un refuz de investire subiectivă” (1981b: 24). Acesta este și sensul mișcării din cea de-a doua secvență. Prin investițiile de ordin afectiv atribuite lui D. Levaï, locutorul poate să-și permită luxul de a-și pune masca obiectivității și de a

încheia, pretinzând că înțelege (propoziția n): „Subiectul care explică și construiește imaginea unui *martor* și nu cea a unui agent al acțiunii” (Borel 1981b: 24). A se adresa celui care nu caută o formă de evaluare a ceea ce spune, dar care își folosește întreaga capacitate de înțelegere în mod obiectiv, acesta este sensul oricărei *strategii explicative*. Aceste câteva observații arată că abordările textual-secvențiale și discursive pot să se completeze reciproc, mai subliniez aici doar că nu îmi pare necesar să le situăm într-o opoziție radicală și nici să le confundăm.

Ar fi potrivit acum să subliniem caracterul eliptic al majorității textelor explicative. J.-B. Grize (1990: 17) citează un exemplu care nu presupune prezența unei macro-propoziții concluziv-evaluative [P. expl. 3] și care nu dă explicit operatorii [De ce?] și [Pentru că]. Apare doar în două paragrafe care corespund exact primelor două macro-propoziții.

(3)

S-a observat că un clește pentru foc sau alte obiecte din fier, care sunt așezate de obicei într-o poziție verticală, sau bara de fier a unui clopot, capătă cu timpul o forță magnetică destul de ușor de perceput; de asemenea, s-a observat că o bară de fier, așezată în poziție verticală și bătută cu un ciocan, sau înroșită în foc și, mai apoi introdusă în apă rece, în aceeași poziție, verticală, prezintă proprietățile unui magnet, fără ca prin preajmă să existe vreunul.

Pentru a afla explicația acestui fenomen, V.A. nu trebuie decât să-și amintească că pământul este un magnet și că, în consecință, este înconjurat de o forță magnetică a cărei direcție este indicată, din orice loc, de înclinarea acelor magnetice; dacă o bară de fier deci va sta mai mult timp în poziție verticală nu trebuie să fim surprinși că aceasta va deveni magnetică. Am observat, de asemenea, că acele magnetice indică la Berlin o înclinare de 72° ceea ce este valabil pentru aproape întreaga Europă, cu o marjă de 18° poziție verticală; astfel poziția verticală nu diferă mult de direcția câmpului magnetic: o bară de fier care a fost pusă mult timp în poziție verticală va fi prinsă în câmpul magnetic și primește, în consecință, o forță magnetică. (L. Euler, *Lettre à une Princesse d'Allemagne sur divers sujets de physique et de philosophie*, Berne, 1775).

În primul paragraf se arată un număr de fapte care ridică niște probleme („S-a observat că...”): cum se face că obiectele citate, așezate într-o anumită poziție au anumite proprietăți magnetice, fără ca în apropiere să existe niciun fel de magnet?

Așa cum se arată în cel de-al doilea paragraf: „Pentru a avea explicația acestui fenomen” un PENTRU CĂ poate răspunde la un DE CE implicit al paragrafului precedent. Natura rațională a explicației este polemică prin prezența conectorilor „astfel” și „de aceea”. J.-B. Grize (1990: 107-108) distinge totuși aici trei sub-schematizări: (S-i) prezintă un direct complex (O-i): { clește de foc, obiect de fier, bară de fier, obiecte magnetizate }, se dă P. Expl. 1: { clește de

foc, obiecte de fier, bară de fier, obiecte magnetizate, *aceasta fără ca vreun magnet să se afle prin apropiere*}; în fine, schematizarea explicativă (S-e), în ultima macro-propoziție P. Expl. 2, adaugă un nou element fascicolului constitutiv al obiectului problematic: { clește de foc, obiectul de fier, bara de fier, obiectele magnetizate, fără ca prin apropiere să fie vreun magnet, obiecte situate în câmpul magnetic terestru } (O-e).

Există numeroase enciclopedii care se rezumă la a descrie fenomenul magnetismului terestru. Un paragraf interesant poate fi găsit pe același subiect în „Geografia fizică”, ediția 1988 din *Quid*:

(4)

Cauzele magnetismului terestru. Fenomenul de magnetizare a rocii terestre apare doar pe anumite zone și doar la suprafață, ceea ce se explică prin faptul că roca își pierde proprietățile magnetice atunci când se depășește o anumită temperatură (punctul Curie). Intensitatea câmpului este dată de o auto-dinamică, rezultată din mișcarea de rotație a pământului, și se realizează prin deplasarea materiei conductoare în nucleul lichid. Energia care întreține această dinamică rezultă din: 1. forța lui Arhimede produsă de diferența de temperatură; 2. energia de gravitație obținută prin pătrunderea unor materiale grele în stratul de suprafață sau în nucleu. (Robert Laffont 1988: 81)

Prezența verbului a explica („nu poate fi explicat”) de la începutul acestui capitol presupune clar că dezvoltarea subiectului este un răspuns implicit la întrebarea: „(Care sunt) cauzele magnetismului terestru” (P. Expl. 1). Un prim răspuns dat vine cu o explicație insuficientă. Urmează apoi ipoteze prezentate în mod explicit ca răspunsuri- P. Expl.2 posibile: „trebuie să fie”, „ar veni fie să...fie să”. Nici aici nu există nicio concluzie-P. Expl. 3 care să evalueze caracterul complet al răspunsului adus.

La fel de eliptic, și totuși construit după modelul secvenței explicative, este poemul din volumul *Ziaux* al lui Raymond Queneau, intitulat „Explicația metaforelor”, citat mai jos. Nu dau decât primele patru strofe, deoarece două blocuri a câte patru strofe reiau mai apoi în două rînduri exact aceeași structură:

(5)

Departe de timp și spațiu un om se rătăci,
Subțire ca un fir de păr, magnific ca o auroră,
Și nara-i fumegândă și ochiul răzvrătit.
Cu mâinile-ntinse decorul pipăiră.

– Dar el nici nu era. Dar care-i sensul, uimit se va întreba,
Ce-ar vrea să zică aici metafora
„Subțire ca un fir de păr, magnific precum aurora
Și cum adică-i tridimensională nara

Dacă vorbesc de timp, el nici nu poate fi,
Dacă vorbesc de spațiu, pe dată-a dispărut,
Dacă vorbesc de un om, curând el va muri,
Dacă vorbesc de timp, ființa lui deja a și tăcut.

Dacă vorbesc de spațiu, un zeu s-aruncă și-l alungă
Dacă vorbesc de ani, e ca să îi distrugă
Dacă ascult tăcerea, un zeu strigă la rugă
Iar strigătele lui îmi pun sorții pe fugă.

Raymond Queneau, *Les Ziaux*

Primele patru versuri și începutul versului 5 descriu o situație pe care o vom considera că formează prima macro-propoziție (P. Expl. 0). Întrebarea corespunde celei de-a doua strofe care aduce cu sine problema-P. Expl. 1. Răspunsul-P. Expl. 2 apare aici ca o justificare („de dicto”), întotdeauna desfășurată în doi timpi. O ipoteză de tip: [Dacă propoziția p] insistă asupra caracterului justificativ al „explicației metaforelor” ea este urmată de o apodoză de tipul: [E pentru că propoziția q] de tipul „Dacă vorbesc de ani, e ca să îl distrugă”. Inutil să mai amintim de faptul că absența concluziei- P. expl.3 are un rol considerabil pentru întreaga interpretare a poemului!

Mai simplă, reclama următoare îmi pare că urmează îndeaproape modelul prototipic:

(6)

Mașina de spălat de la Lacul de Gaube

- (a) Undeva, la mare altitudine, în Pirinei, la poalele muntelui Vignemale, se află lacul de Gaube. (b) Nici vorbă să se poată ajunge până acolo cu mașina, căci doar o cărare îngustă e singura cale de acces.
- (c) Totuși, pe malul lacului, se află o mică pensiune: cea a Doamnei Seyrès. (d) Iar în această pensiune se află o mașină de spălat Radiola. (e) De ce o Radiola?
- (f) Să ascultăm explicațiile Doamnei Seyrès:
- (g) „Chiar și în acest loc avem nevoie de o mașină de spălat. (h) În primul rând pentru noi, pentru hainele noastre.
- (i) Și apoi cu toate că suntem izolați, într-o pensiune trebuie să spălăm tot timpul prosoape și fețe de masă.”
- (j) „Doar că avem nevoie de o mașină care să nu se strice prea repede. (k) Pentru că le-ar fi foarte greu depanatorilor să urce până aici.”
- (l) „Atunci avem nevoie de o mașină care să reziste. (m) Noi, dintotdeauna am avut o Radiola. (n) Și niciodată nu am avut probleme cu ea.”
- (o) La Radiola însă, nu doar mașinile de spălat nu au probleme: mașinile de spălat vasele, aragazele, frigidererele și congelatoarele sunt făcute ca să dureze, întocmai mașinii de spălat de la lacul de Gaube.

Radiola

Aparate electrocasnice fără probleme

Primele două paragrafe sunt dominate de un proces descriptiv care situează o primă reprezentare (schematizarea S-i a lui J.-B. Grize, P. expl. 0 afirm eu). Prin incluziuni succesive de tip metonimic, facem trecerea de la Pirinei la muntele Vignemale, apoi lacul de Gaube și pensiunea Doamnei Seyrès, pentru a ajunge, în sfârșit, la mașina de spălat Radiola. Dar, în locul unei descrieri clasice a acestui obiect (tema-titlu declarată în enunțul-titlu aparținând reclamei), apare clar o secvență explicativă cu rolul unic, se pare, de a afirma o calitate: rezistența (cu formulări diferite: „care să nu se strice”, „care să reziste”, „niciodată nu am avut probleme”). Putem spune că, în acest text, descrierea este dominată de dinamica explicativă prezentată în enunțul în care apare principala calitate ce poate constitui tema-titlu. Secvența explicativă propriu-zisă (P. expl.1) începe prin formularea unei întrebări (obiectul problematic O-q), „De ce o Radiola ?” Discursul direct are funcția de a da răspunsul la această întrebare (P. expl. 2), în timp ce ultimul paragraf prezintă o concluzie (P. expl. 3) care vine să lărgască evantaiul de aplicații posibile ale acestui răspuns.

Întregul răspuns (P. expl. 2) dat discursului direct (introdus prin propoziția f) apare, de fapt, ca o secvență completă, inserată în mișcarea explicativă pe care tocmai am descris-o.

Secvența inserată:

P. expl. 0: (g), (h), (i)

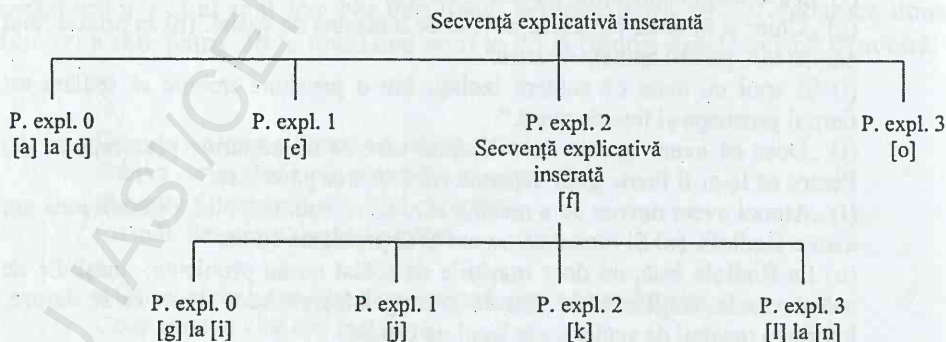
= avem nevoie de o mașină de spălat.

P. expl. 1: De ce (j) ?

P. expl. 2: Pentru că (k)

P. expl. 3: Atunci concluzia (l), (m), (n)

Se dă următoarea structură textuală:



4. Probleme de eterogenitate

Într-un scurt articol din numărul 13 al revistei *Recherches*, Isabelle Delcambre (1990: 152-153) evidențiază diferențele dintre descriere și explicație, propunând compararea a două texte care în care se prezintă delfinii:

(7)

[...] [a] Delfinul este foarte bine dotat, din punct de vedere fizic, pentru a putea înota cu ușurință. [b] Coloana vertebrală alungită, spre coadă, o aripă orizontală care propulsează corpul animalului, astfel încât poate ajunge, pe alocuri, până la 40 de km / oră. [c] O adevărată torpilă vie. [d] Secretul agilității sale ? [e] Pielea sa. [f] Atunci când un animal se deplasează în apă, aceasta îi împiedică înaintarea prin formarea unor mici vârtejuri de-a lungul corpului. [g] Pielea este netedă și suplă, lăsând ca apa să treacă cu ușurință pe laterale. [h] Micile vârtejuri care de obicei se formează în timpul înotului dispar ca prin minune.

Extras din *Sciences et Vie Juniors* nr. 17, 1990.

(8)

[...][a] În 1936 naturalistul J.E. Gray a lansat faimoasa sa teorie care se bazează pe un paradox și care spune că, dacă luăm în calcul lungimea și forma delfinilor, cât și dispunerea masei lor musculare, ne dăm seama că aceștia nu ar putea să atingă viteza pe care o ating în mod normal! [b] Mai mult, nici măcar nu ar fi posibil să sară !

[c] Or, toată lumea știe că aceste animale fac salturi chiar foarte reușite... [d] Cum poate fi explicată această inadvertență dintre calculul teoretic al speciailiștilor în hidrodinamică și realitatea evidentă, care nu poate fi contrazisă. [e] Cu privire la aceasta, au fost emise mai multe ipoteze. [f] Una dintre ele se referă la calitățile specifice ale pielii cetaceelor. [g] Ceea ce încetinește în mod obișnuit înaintarea obiectelor în mediul fluid (apă sau aer) sunt vârtejurile pe care tocmai această dinamică le creează. [h] Or, pielea delifinilor și a rudelor lor apropiate au proprietatea de a lua forma dorită, în mod reflex, tocmai pentru a împiedica formarea acestor turbulențe parazitare. [i] Ceea ce determină ca apa să treacă cu ușurință de-a lungul corpului [j] și explică performanțele lor extraordinare. [...]

(Text găsit într-un bilet, scris pe verso, care reprezenta factura de corespondență pe care comandantul Cousteau o trimitea peste tot în Franța)

Isabelle Delcambre consideră că textul (8) reprezintă „un text tipic explicativ” (1990: 156). Într-adevăr, putem considera că paradoxul P. Expl. 0 este prezent în propozițiile [a], [b], [c] și că [d] constituie prima macropropoziție P. Expl. 1. Răspunsul (P. Expl.2) este dat în propozițiile [e] și [i] iar concluzia (P. Expl. 3) în propoziția [j].

În textul (7), care abordează totuși aceeași temă, nu regăsim aceeași structură. Descrierea domină clar în propozițiile [a], [b] și [c] (reformulare metaforică reprezentativă). Urmarea acestei descrieri este totuși ceva mai complexă. Întrebarea retorică [d] se referă la proprietatea („rapiditatea”) exprimată în propoziția [d] și reformularea metaforică [c]. Răspunsul [e] este dat de revenirea la o singură parte din întreg (animal) – un procedeu de subtematizare clasică, în descriere – pielea sa. Comparația (propoziția [f]) ne permite să stabilim relația cu proprietatea enunțată în propoziția [g]. Se observă totuși o operație de contaminare a descrierii prin intermediul unui scurt segment de structură explicativă: problema enunțată în [d] găsește un răspuns în [e], înainte de a fi enunțată din nou în [f], regăsind răspunsul în [g] și [h]. Trebuie reținut aspectul de mixaj al textului (7): descrierea este, într-un fel, pusă în mișcare prin micro-înlănțuirile de natură mai degrabă explicativă, decât descriptivă. Ceea ce predomină este descriptivul, dar filonul explicativ are drept consecință o compoziție cu mult mai puțin clară decât această descriere, extras din textul ce apare pe o fișă despre un animal marin, în care nu mai există nici urmă de secvență explicativă:

(9)

Pinguinii, aceste păsări ciudate care trăiesc în mările sudice și în regiunea antarctică, sunt extraordinar de bine adaptați la viața în apă. [...] Cei mai rapizi pot atinge viteza maximă cuprinsă între 40 și 45 km/h. Atunci când înoată repede, ei se autopropulsează, precum delfinii, înotând foarte aproape de suprafață, ridicând ușor capul, în ritm regulat, pentru a putea respira.

Corpul lor este masiv dar alungit; greutatea scheletului fiind destul de mare, densitatea lui este foarte apropiată de densitatea apei, ceea ce reprezintă un avantaj pentru înotul sub apă, la o mai mare adâncime. [...]

Aparatul propulsor este format din aripi, ale căror oase au aspect plat și sunt solid articulate, formând adevărate rame, asemănătoare aripilor cetaceelor. Sternul prezintă aspectul unei carene de care se atașează o masă musculară foarte puternică. Acest aparat propulsor va permite pinguinului să facă accelerări spectaculoase și salturi înalte, astfel încât poate atinge marginea unei banchize care are 2 sau 3 metri înălțime. Atunci când înoată repede, aripile sale au 200 de bătai pe minut. Labele, în formă de evantai, întinse înspre spate, au rolul unui dispozitiv de direcție, la fel precum coada foarte scurtă. În ciuda greutății, pinguinii pot, de asemenea, să plonjeze de la o înălțime considerabilă; sternul lor protejează abdomenul de efectul șocului.

Etude zoologique, Editions Rencontre, Lausanne, 1977

Complexitatea și eterogenitatea formelor uzuale ale secvențelor explicative constituie cauza polemicilor cu adversarii oricărui demers tipologic privind textul. Un text precum cel din exemplul (7) prezintă un caracter atât de eterogen, încât nu poate fi considerat drept manifestare a unui prototip dat. Nu

am putea, numai din această cauză, să ne îndoim de utilitatea unei reflecții tipologice, însă prin aceasta se confirmă doar că textele reale actualizează într-un fel, mai mult (textele (8) și (9), de exemplu) sau mai puțin clar (textul (7) mai ales) prototipul de bază pe care îl au în memorie locutorii.

Teza pe care o susținem în prezenta lucrare ne permite, de asemenea, să depășim și alte dificultăți. Modelul secvențial ne determină să observăm cu atenție și modul de inserare a secvențelor eterogene: prezența unei explicații într-o povestire sau a unei povestiri într-o explicație, de exemplu. Cu privire la aceste două niveluri textuale, cel al povestirii și cel al explicației, fac trimitere la un foarte bun articol semnat Anne Leclaire-Halté: „Explicație și povestire în textele de ficțiune” (*Pratiques*, nr. 67, 1990). Noțiunea de „bucă explicativă” ca discurs secundar (cf. Halté, 1988) corespunde conceptului pe care eu îl numesc secvență inserată într-o secvență inserantă de alt tip (aici narativ). O secvență explicativă poate fi dezvoltată cu certitudine într-un ansamblu narativ (a se vedea aici exercițiul care se referă la romanul *Splendeurs et misères des courtisanes*, însă și o povestire poate să fie inserată într-o secvență explicativă (și aceasta, la rândul ei, inserată într-un ansamblu de alt tip) cu rolul de macropropoziție 2-Răspuns. Este ceea ce se întâmplă și în finalul discursului lui V. Giscard d'Estaing, la care m-am referit în câteva rânduri.

(10)

[...] [a] Dragi cetățene franceze și cetățeni francezi, am vorbit până acum despre cea mai bună alegere pentru Franța. [b] Am vorbit, cum v-ați dat seama, cu o oarecare gravitate în ton. [c] Trebuie să vă spun de ce, [d] și, de aceea, vă voi povesti, o întâmplare din copilăria mea.

[e] Pe când aveam treisprezece ani, am fost de față în Auvergne la cumplitul dezastru al armatei franceze. [f] Pentru băieții de vârsta mea, înainte de război, armata franceză însemna o forță impresionantă. [g] Iar acum ne uitam la ea cum era făcută praf. [h] Și pe drumeagul acela, nu departe de satul unde voi merge în martie să votez ca simplu cetățean, îi întrebam pe soldați ca să putem și noi înțelege: „Ce s-a întâmplat?”

[i] Răspunsul ne venea tot atunci, mereu același: „Am fost înșelați, ne-au înșelat.”

[j] Am în urechi și acum, după patruzeci de ani, acest răspuns iar în acel moment mi-am spus că, [k] dacă într-o zi voi ocupa un post de răspundere, nu voi mai permite niciodată ca francezii să aibă ocazia să spună: „Am fost înșelați.”

[l] De aceea acum vă vorbesc deschis.

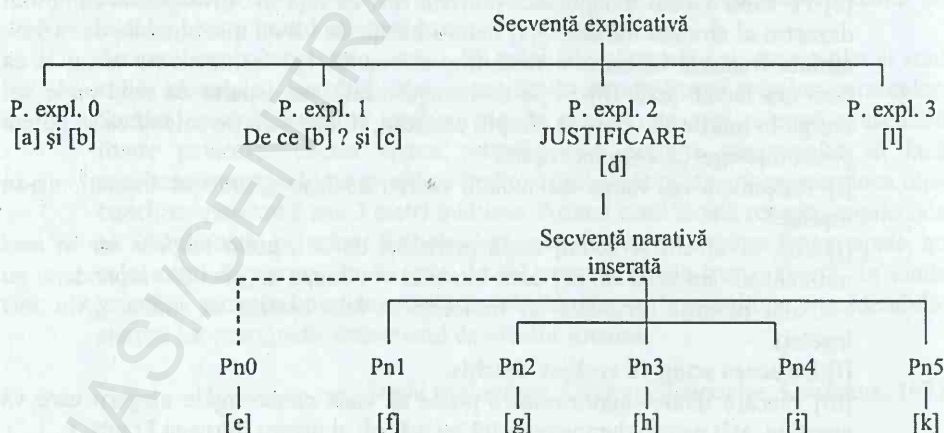
[m] Fiecare dintre dumneavoastră poate să vadă consecințele alegerii care vă aparține, atât pentru dumneavoastră înșivă, cât și pentru întreaga Franță. [...]

Text apărut în ziarul *Le Monde* din 29-30 ianuarie 1978.

După patruzeci de minute, președintele Republicii Franceze de la acea vreme își întrerupe discursul pentru a da, în mod vizibil, un ton solemn la ceea ce avea să rostească. În discursul său există, mai întâi, o primă schematizare (S-i = P. Expl. 0): propoziția (P. Expl. 1) aduce cu sine o schematizare unei problematici (S-q) care se verifică prin operatorul DE CE: „[b] Am vorbit, după cum ați putut deja să vă dați seama, cu o oarecare gravitate în ton. [c] Trebuie să vă spun de ce.” Găsim aici mai degrabă un proces de justificare (care se referă la actul *de a spune*), decât de explicație. În locul unui Răspuns-justificare (P. Expl.29, s-a optat pentru inserarea unei secvențe narative (povestirea autobiografică pe care o analizez în *Le Texte Narratif*, Nathan 1985, pp. 186-200): „[...] de aceea vă voi povesti o întâmplare din copilăria mea.”

Funcția povestirii inserate este aceea de a servi în mod clar acestei justificări, aceea de a răspunde la o problemă, de a oferi un răspuns problemei ridicate în P. Expl. 1. Așa-zisa *încheiere* din povestire, care corespunde macropropoziției P. Expl. 3, arată o revenire la nivelul secvenței explicative inserate: „ [l] Iată de ce v-am vorbit deschis.” Trecerea care are loc, de la *gravitate* la *claritate*, corespunde unei concluzii-evaluare internă și intervine după o concluzie-evaluare externă: aplauze îndelungate care au izbucnit chiar la sfârșitul povestirii. Așa cum de altfel am arătat și am amintit mai devreme, scurta povestire autobiografică are doar funcția de „răspuns- P. Expl.2”. Trebuie să considerăm această funcție de justificare în raport cu importanța operației de legitimare despre care am vorbit mai devreme.

Se dă următoarea structură textuală:



5. Exerciții de analiză secvențială

Textul 5.1. Revenirea la povestirea etiologică

Aplicați pe textul povestirii de la paginile 86-87 modelul secvenței explicative. Putem defini povestirea etiologică ca fiind o relație de dominantă (a se vedea pagina 40 în care se vorbește despre această noțiune) care leagă aici structura explicativă de structura narativă ? Poate fi aici vorba de o operație de inserare ?

Textul 5.2. Balzac: Mersul ocnașului

În partea a patra a romanului Strălucirea și suferințele curtezanelor, Balzac întrerupe un moment firul narativ pentru a explica despre ce vorbesc delincvenții care îl privesc pe J. Collin, alias Vautrin, alias Înșeală-Moartea, deținut care se află la poartă³¹:

(12)

„ – Nu e popă, îi zise Firișor-de-Mătase lui La Pouraille, e edec vechi. Ia te uită cum trage la dreapta!

Trebuie să explicăm aici, căci nu toți cititorii au avut ideea să viziteze o pușcărie, că fiecare ocnaș e legat cu altul (totdeauna unul bătrîn cu unul tînăr) cu un lanț. Greutatea lanțului acesta nituit de un inel deasupra gleznei, e așa de mare, încât într-un an de zile îl face pe ocnaș să capete pentru toată viața un defect de mers. Silit să pună într-un picior mai multă forță decît în celălalt ca să-ți treacă brășara, așa cum i se spune la ocnă acestei bucăți de fier, condamnatul capătă, fără să se poată dezbăra de ea, obișnuința acestei sforțări. Mai tîrziu, cînd nu-și mai trage lanțul, se întîmplă cu această cătușă ca și cu picioarele tăiate care-l dor și mai departe pe amputat, ocnașul își simte mereu veriga, nu mai poate scăpa niciodată de acest tic al mersului. În limbajul poliției, *trage la dreapta*. Semnul acesta cunoscut de ocnași între ei, ca și de agenții de poliție, dacă nu ajută la recunoașterea unui ocnaș, cel puțin o întregește.

La Înșeală-Moartea, evadat de opt ani, mișcarea aceasta slăbise mult; dar, în urma cugetării care-l absorbea, umbla cu pași atît de înceteți și de solemni, încât oricît de slab îi era viciul de mers, trebuia să izbească un ochi atît de ager ca al lui La Pouraille. De altminteri, e ușor de înțeles că ocnașii, neconținți împreună la ocnă și neavînd de observat decît pe ei înșiși, și-au

³¹ Preiau acest exemplu dintr-un articol apărut în nr. 13 din *Recherches* : „Identifier et écrire les textes explicatifs au L.P.”, de Brigitte Hibert-Hocquet și Guislaine Luccini-Monteil (1990).

studiat în așa măsură chipurile, încât cunosc anumite obișnuințe care scapă dușmanilor lor sistematici: spionii, jandarmii și comisarii de poliție.*

Balzac, *Splendeurs et misères des courtisanes*

Arătați dacă se poate vorbi aici de o pauză explicativă, așa cum în capitolul 3 s-a vorbit de pauză descriptivă. Putem considera pasajul ca fiind o actualizare canonică a prototipului explicativ ?

Textul 5.3. Jules Verne preluat într-un manual de științe ale naturii

Am avut ocazia, în mai multe rânduri (Adam 1985b: 43 și 1987a: 72-73) să prezint următorul text – pe care l-am găsit într-un manual de științe ale naturii, într-un articol consacrat „proprietăților fizice ale materiilor” – ca exemplu reprezentativ pentru explicație. După cele ce am afirmat până aici, ați putea fi atât de categorici, în această privință, precum am fost și eu în teza propusă de mine ?

(13)

O aventură la Polul Nord...

Căpitanul Hatteras, doctorul și însoțitorii iau parte la o expediție pentru explorarea regiunii de la Polul Nord. Tocmai au terminat de ridicat un adăpost de gheață dar nu mai au niciun pic de hrană; iată însă că un urs înfometat îi urmărește: ce e de făcut? Au rămas și fără gloanțe!

- Măine, spuse el, voi ucide acest urs!
- Măine? Făcu Johnson, care părea că iese dintr-un coșmar.
- Măine!
- Dar n-aveți gloanțe!
- Mi le voi fabrica singur.
- N-aveți plumb!
- Nu, dar am mercur!

Și, spunând acestea, doctorul luă termometrul; în interior arăta cincizeci de grade peste zero! Doctorul ieși afară, puse instrumentul pe un bloc de gheață și se întoarse imediat. Temperatura de afară era de cincizeci de grade sub zero!

– Pe mîine, îi spuse el bătrînului marinar; dormi și așteaptă răsăritul soarelui. Noaptea trecu în chinurile foamei; numai șeful de echipaj și doctorul reușiră să-și potolească pe ceilalți, dîndu-le puțină speranță.

*Honoré de Balzac, *Strălucirea și suferințele curtezanelor*, Editura pentru Literatură Universală, București, 1968, traducere de B. Theodor, pp. 447-448. (n.tr.)

A doua zi, odată cu primele raze ale zilei, doctorul, urmat de Johnson, se repezi afară și alergă la termometru; tot mercurul se strînse în balonaș, sub forma unui cilindru compact. Doctorul sparse instrumentul și scoase din el, cu degetele sale pe care prudent, și-a pus mănușile, o adevărată bucată de metal, foarte puțin maleabilă și de o mare duritate. Era un glonț veritabil.

– Ah! Domnule Clawbonnu, exclamă șeful de echipaj, iată un lucru minunat! Sînteți un om grozav!

– Nu, prietene, răspunse doctorul, sînt doar un om înzestrat cu o memorie bună și care a citit mult.

– Ce vreți să spuneți?

– Mi-am amintit, în legătură cu un fapt pomenit de Căpitanul Ross, în relatarea călătoriei sale; el spunea că ar fi găurit o scîndură groasă de un deget cu o pușcă încărcată cu un glonte de mercur înghețat; dacă aș fi avut la dispoziție ulei, ar fi fost cam același lucru, căci el mai povestește că un glonte din ulei de migdală, tras într-un stîlp, l-a crăpat și a sărit pe pămînt, fără să se fi stricat.*

Jules Verne, *Les Aventures du capitaine Hatteras*

* Jules Verne, *Căpitanul Hatteras*, Editura Ion Creangă, București, 1973, traducere de Iosif Katz, p. 277. (n.tr.)

Capitolul 6

Prototipul secvenței dialogale

Dialogul, în sensul restrâns al termenului, reprezintă doar una – este drept că cea mai importantă – dintre formele interacțiunii verbale. Însă, prin dialog putem înțelege, în sens lărgit, nu doar o formă de comunicare verbală, directă și rostită cu glas tare, care are loc între două persoane, ci orice comunicare verbală, de orice formă.

(M. Bahtin, in Todorov 1981: 171)

1. De la dialogism la dialog

Acum când am ajuns la cel de-al cincilea tip de secvență, putem aborda cu siguranță un mod de compoziție în aparență mai puțin structurat decât celelalte patru. Conversația obișnuită poate fi, cu siguranță, așa cum se afirmă, „formală”, puternic ritualizată, însă, de cele mai multe ori, predomină în cadrul ei dezordinea și caracterul de eterogenitate. De fapt, dacă o mare parte dintre specialiști sunt de acord – sau aproape de acord – cu cele patru prototipuri precedente, în ceea ce privește existența prototipului dialog-conversație, aceasta este respinsă aproape în totalitate din cadrul acestei tipologii. Cea aparținând lui Werlich, de exemplu, se bazează pe o astfel de excludere, pe când cea a lui R. De Beaugrande (1980) introduce dialogul în cadrul celor patru moduri de punere în text. Tendința generală constă în a pune dialogul-conversație într-o categorie aparte, fie acordându-i un loc privilegiat, fie ignorându-l în totalitate. Ambele soluții mi se par nepotrivite.

Modul în care T. Virtanen și B. Warvik au criticat teza susținută de mine reprezintă o ocazie de a examina din nou, mai îndeaproape de această dată, argumentele generale pe care le-am avansat cu privire la acest fapt:

„Conversația”, se pare, nu formează un tip de text în sine, și ar trebui mai degrabă introdusă în tipologia lui Werlich. Cu alte cuvinte, o conversație

cuprinde atât fragmente argumentative, narative, instructive etc., cât și, așa cum este firesc, realizări ale funcției fatice, care are ca scop unic menținerea comunicării. Caracterul dialogic al conversației va face diferența dintre realizările conversaționale și alte tipuri de realizări textuale. Astfel, monologul, spre deosebire de dialog, nu permite intervențiile unui interlocutor. În plus, conversația este diferită prin caracterul de spontaneitate, împreună cu fenomenele pe care acesta le presupune, precum ezitarea, rectificarea sau „turn-taking”-ul etc. (1987: 100-101)

Faptul că un dialog poate cuprinde momente (secvențe monologate) narative, descriptive, explicative sau argumentative nu constituie un argument de diferențiere pertinent. În funcție de cele afirmate, în ceea ce privește textualitatea și modul său de structurare, dialogul este, prin caracterul său de eterogenitate, comparabil cu povestirea, incluzând aici secvențele descriptive, dialogale, explicative. Ipoteza privind secvențialitatea ține seama atât de eterogenitatea compozițională a dialogului, cât și de cea a altor forme de punere în text. Ea nu ne obligă să acordăm un loc aparte unui anumit tip în raport cu altul, chiar dacă, așa cum sublinia Bahtin în citatul reprezentând preambulul la acest capitol sau Voloșinov în următoarea frază: „Dialogul – schimb de cuvinte – este cea mai naturală formă de limbaj” (in Todorov, 1981: 292).

Cea de-a doua obiecție – care este și cea mai evidentă – are legătură cu caracterul monologic al primelor patru forme de punere în text. Asumată de un număr de locutori (cel puțin doi), o secvență dialogală este prin definiție poligerată. Nu voi reține acest aspect din două motive. În primul rând se neglijează faptul că secvențele monogerate sunt întotdeauna cuprinse, pe lângă alt tip de secvențe, într-o coenunțare. Roman Jakobson, referindu-se la Peirce și Vygotsky, nota în *Essai de linguistique générale*: „Orice discurs individual presupune un schimb” (1963: 32). În raport cu enunțul dialogal, în care intervențiile interlocutorilor se succed, monologul se caracterizează prin omogenitatea aparentă a intervenției unui singur subiect vorbitor. Gânditorii antici considerau însă discursul ca fiind ceva interior sau chiar un *dialog interior*, iar toți lingviștii, după Bahtin-Voloșinov (1929) și Vygotsky (1934), recunosc astăzi că „prin dialog se subînțelege chiar un discurs interior” (Jakobson, 1963: 32). Așa cum nota E. Benveniste: «Monologul» este un dialog interiorizat, formulat într-un limbaj «interior», între un eu locutor și un eu auditor.” (1974: 85). Într-o structură dialogală, vocile interlocutorilor își răspund, intervențiile se succed, păstrând totuși un caracter de autonomie, așa cum observă Voloșinov:

Enunțurile foarte dezvoltate, cu toate că reprezintă producția unui interlocutor – de exemplu: discursul unui orator, cursul unui profesor, monologul unui actor, reflecțiile unei singure persoane spuse cu glas tare – sunt monologice

doare prin forma lor exterioară, însă prin structura semantică și stilistică, ele sunt, în esență dialogice. (Citat din Todorov 1981: 292)

Dialogul, ca formă textuală, nu este decât manifestarea cea mai spectaculoasă și cea mai elocventă a unui mecanism enunțiativ complex și aici se cuvine să facem distincția dintre o astfel de succesiune a replicilor și prezența mai multor voci (enunțiatori) în interiorul unei aceleiași intervenții (monologale): structură polifonică, care este opusă câteodată structurii diafonice, prin care locutorul reia și reinterpretează, în propriul său discurs – cu ajutorul unui *deoarece*, de exemplu –, spuselor care pot fi atribuite interlocutorului său. Putem deci plasa în centrul activității enunțiative o polifonie și un dialogism cu rol constitutiv. Nu doar lingviștii, psihanaliștii și psihologii analizează acest caracter eterogen fundamental al vorbirii, ci acesta reprezintă subiectul fundamental al operelor unor scriitori importanți precum Dostoievski sau Nathalie Sarraute.

„Principiul dialogic”, atât de îndrăgit de grupul de lingviști reprezentat de Bahtin, relativizează foarte mult aceste distincții care acum se încearcă a fi evidențiate pentru a putea pune în opoziție formele monologale (povestirea, descrierea, argumentația și explicația) cu forma dialogală și pentru a exclude dialogul din cadrul oricărei reflecții tipologice. Oricare ar fi gradul de acord sau chiar de maxim dezacord dintre partenerii unei interacțiuni dialogate, aceștia cooperează, fie că vor sau nu, la producția unei unități perfect identificabile, care cuprinde atât un început și un sfârșit, cât și moduri de înlănțuire a replicilor. Așa cum nota J. Schwitalla:

Dacă nicio contribuție nu este legată de precedentă [...] un dialog încetează a mai fi dialog; el devine o succesiune de monologuri, așa cum se întâmplă în anumite situații de comunicare, în care mai mulți locutori lansează pe rând comentariile lor despre un subiect, fără a ține seama de ceilalți. (1978: 166)

Cu privire la aceasta, Catherine Kerbrat-Orecchioni adaugă următoarea observație, justă, în opinia mea:

Pentru a se putea vorbi cu adevărat de dialog, trebuie nu numai să ne aflăm în prezența a cel puțin două persoane care iau cuvântul pe rând și care arată, printr-o atitudine non-verbală, „angajarea” lor într-o conversație, ci și ca enunțurile respective să fie *mutual determinate* [...]

O conversație reprezintă un „text” colectiv, ale cărui fire trebuie să se împletească într-un anumit fel – fără de care am putea vorbi, printr-o metaforă care ține de aceeași izotopie a *țeserii*, despre o conversație „destrămată”. (1990: 197)

Lucrări mai recente pun accentul pe faptul că dialogul-conversație este o co-construcție, o „realizare interactivă” (Schegloff 1982) care se prezintă nu

doar în forma unei succesiuni de „schimburi verbale” (Roulet 1981), ci ca o „structură ierarhică de schimburi verbale” (Remi-Giraud 1987). Putem astfel să ne punem întrebarea dacă un text dialogal nu reprezintă o succesiune ierarhizată de secvențe numite schimburi verbale. În acest caz problema care apare este aceea de a ști dacă această secvență-schimb este cumva unitatea constitutivă a unui text dialogal, așa cum secvențele dintr-o povestire reprezintă unități constitutive ale acestui gen narativ particular; sau dacă are vreo importanță că această formă de punere în text este poligerată (intervențiile mai multor subiecți) – intervenienții succesivi fiind, fie că vor sau nu, angajați în co-construcția unui text unic.

Înainte de a încerca să răspundem la aceste întrebări esențiale, se cuvine să punem la punct câteva detalii privind definirile terminologice. Voi profita de această pauză pentru a face o scurtă reîntoarcere în timp, pentru că specialiștii în conversație de astăzi uită, uneori prea des, că dialogul-conversație a reprezentat un obiect de interes major în rândul stilisticienilor și retorilor.

2. De la conversație la dialog³⁰

Dialogul și conversația sunt, în general, sinonime și, în termeni generici, vorbim de o *analiză conversațională*. Cred însă că ar fi de preferat să spunem că dialogul și conversația reprezintă două puncte de vedere diferite privind actul de vorbire alternată. Conversația are avantajul de a fi considerată o perspectivă psiho-socio-discursivă sau un gen de discurs, la fel precum dezbateră, interviul, conversația telefonică etc. Dialogul nu ar reprezenta, în acest caz, decât o unitate de compoziție textuală (orală sau scrisă).

Atunci când forma dialogului filosofic, atât de prezentă în Antichitate, a încetat de a mai fi la modă, această formă literară de punere în text a fost adesea denigrată. Astfel, la diferență de un secol, Francis Wey și Maurice Blanchot, văd în aceasta un semn de superficialitate:

Tot așa spiritul este vândut ziarelor, numărat pe coloane și chiar pe rânduri. Or, dialogul, care nu-i deloc ușor pentru novici, este, pentru cei care știu bine cine sunt, de o ușurință și de o suplețe fără margini. El are avantajul de a putea scurta rândurile întocmai după cum dorește scriitorul. Interjecția ah! costă vreo 7,8 bani, tot așa ca un rând plin; iar arta penitei celor care se cred mareșali ai literaturii constă de fapt în a reda multe spații goale; (stilul mercantil).

(Wey 1845 II: 183)

³⁰ Reiau aici doar parțial câteva elemente din articolul scris cu Sylvie Durrer pentru *Atlas de littérature* din *Encyclopaedia Universalis*.

În roman, partea așa-zis dialogată este semn de leneveală și obișnuință: personajele vorbesc doar ca să umple niște goluri de pe foaie și să imite scene de viață, acolo unde nu se află așa ușor o povestire, ci discuții; trebuie deci, din când în când, ca în cărți să se dea cuvântul oamenilor; contactul direct este economie și multă tihnă (mai mult pentru autor decât pentru cititor).

(Blanchot, 1959: 208-209)

Categoriile utilizate în general sunt lipsite de claritate. Astfel, nu există nicio diferență din punct de vedere structural, între *Dialogurile* lui Platon și *Dialogurile morților* semnate de Lucian Fénelon sau Fontenelle, și *Convorbiri despre pluralitatea lumilor* ale aceluiași Fontenelle: dialogul și convorbirea par a fi aici sinonime. Din încercările de clasificare atât de numeroase, o rețin pe cea aparținând lui Joseph de Maistre care în *Les Soirées de Saint-Petersbourg* (1821) definește *dialogul* ca fiind o unitate de compoziție textuală: „Acest cuvânt nu reprezintă decât o ficțiune; deoarece presupune o conversație care nu a existat niciodată. Este o operă pur artificială [...]; este o compoziție ca oricare alta”: *Conversația*, care admite un număr nelimitat de interlocutori, nu are niciodată un scop dinainte definit și aduce în prim plan „una peste alta, amestecate, gânduri, rezultatul unor tranziții dintre cele mai bizare, care ne determină să vorbim, deseori, într-un doar sfert de oră, despre existența lui Dumnezeu și opera-bufă.” *Convorbirea* nu se deosebește de conversație decât prin numărul, în mod necesar limitat, al participanților (maxim doi sau trei) și seriozitatea subiectului ales. Cu alte cuvinte: „Conversația divaghează prin natura ei [...] Pe când *convorbirea* este mult mai serioasă.”

Chiar dacă limitează dialogul la un fenomen textual scris și la o scriere literară, această clasificare are meritul de a face distincția dintre noțiunea de conversație, în sensul larg al termenului, (convorbirea fiind considerată o sub-categorie în raport cu conversația, în sens restrâns). În cele ce urmează voi numi dialog atât produsul textual al interacțiunilor sociale cât și schimburile de replici dintre personajele unui text de ficțiune (piesă de teatru, nuvelă sau roman).

Cavalerul de Méré (*De la conversation*, 1669) a propus o definiție a conversației care este, bineînțeles, mai degrabă de factură sociologică: aceasta subliniază, mai întâi, înscrierea conversației în mediile sociale cele mai diverse (întâlniri neașteptate, călătorii cu prietenii sau persoane necunoscute, declarații de dragoste sau conversații la masă); apoi precizează obiectivul principal al acestora: distracția, pentru că „atunci când ne adunăm pentru a delibera, sau pentru a negocia niște afaceri, numim acest stil fie Consiliu fie Conferință, unde, de obicei nu se cuvine să râdem sau să glumim.” Méré adaugă în final câteva indicații pe care astăzi le numim pragmatice: „Cel care vorbește, dacă vrea să fie îndrăgit și să fie considerat o companie plăcută, nu trebuie decât să se gândească, cel puțin atât cât depinde de el, la cum să le facă plăcere celor care-l ascultă [...] Este o regulă care se impune pentru a se face plăcut unul față de

celălalt și pentru a-și arăta afecțiunea. Astfel încât, cu toate că anumite convenții și ideea de perfecțiune pot fi prejudiciate și pot câteodată să-i descurajeze pe unii, trebuie să ne adaptăm atât cât este posibil persoanelor a căror simpatie dorim să o câștigăm.” Această regulă foarte veche se regăsește, de asemenea, și la La Bruyère:

Îmi pare că politețea nu-i decât o anumită atenție pe care o acordăm cuvintelor și manierelor pentru cei din jur, care trebuie să fie mulțumiți și de noi, dar și de ei înșiși.

L'Esprit de la conversation, 1688

La care adaugă:

Spiritul conversației constă mai puțin în a arăta multe, ci mai degrabă a căuta câte ceva în cel de lângă tine: cel care va ieși din discuția purtată cu tine mulțumit de el și de ceea ce știe, va fi mulțumit de dumneata. Bărbații vor să placă, ei caută mai puțin să fie educați și chiar să li se dea satisfacție, ci să fie apreciați și aclamați; adevărata plăcere este cea de a putea să o oferi celuiilalt.

Dacă secolul al XVII-lea a cunoscut o adevărată înflorire, mai ales prin condeii Cavalerului de Méré sau Nicolas Faret, în ceea ce privește „Ghidurile de conversație”, secolul al XIX-lea nu va rămâne mai prejos, prin apariția unui uimitor *Dictionnaire de la conversation et de la lecture* (1835) al cărui plan se adevărește a fi mai ambițios decât cel al *Enciclopediei*: „Acesta cuprinde tot ceea ce poate fi mai serios, dar și tot ceea ce poate fi mai frivol de știut [...] într-un cuvânt, de fapt nu este o carte, ci o adevărată *conversație*, însă o conversație a unor oameni de spirit, o conversație în care încap o multitudine de opinii, din toată Europa; o lungă și interesantă conversație.” Definiția lui J. Janin, completată de cea a lui Méré și de ceea ce transpare din opinia generală: „Conversația, nu înseamnă orice cuvânt ce iese din gura oamenilor, ci este vorbirea elevată, delicată, erudită; este limbajul oamenilor din societate, dar o societate educată, elegantă, politicoasă; conversația este arta vorbirii, care nu-i neapărat utilă dar e plăcută [...]; conversația este un fel de șoaptă care mângâie, e amabilă, e savantă, care râde, care-i poetică, care flatează chiar și atunci când este răutăcioasă și are multe toane; este o formă de politețe reciprocă pe care oamenii o arată unii față de ceilalți; este o limbă aparte care vine din limba universală.”

Această incursiune istorică nu este tocmai inutilă în măsura în care, aproape trei secole mai târziu și în contexte totuși diferite, descrierile socio-etnologilor americani F. Goffman, P. Brown sau S. Levinson se înscriu în aceeași direcție, definind conversația, înainte de toate, ca o activitate cu specific ritualic, a cărei miză este confirmarea și menținerea relațiilor sociale. Pentru un

anumit număr de teoreticieni actuali, un rol mai important decât cel al constrângerilor comunicative, îl dețin constrângerile ritualice, care influențează forma și structura conversației. În timpul schimburilor verbale, comportamentul indivizilor ar fi determinat în special de necesitatea de a *nu pierde fața*³¹ protejând-o pe cât posibil pe cea a celuilalt. Noțiunea de conformitate, aparținând cavalerului de Méré, se regăsește în „schimburi confirmative” care corespund formelor de mulțumire și salutului cu care este necesar să încheiem o conversație – nu doar ca o etapă finală, ci ca însăși finalitatea conversației.

Idealul consensual pare să transpară din numeroasele scrieri pe tema conversației. Formele scrise ale dialogului, în schimb, considerate drept forme de compoziție textuală, ies din aria constrângerilor ritualice sau, în orice caz, putem cu greu acorda acestei constrângeri un loc de prim ordin. Schimburi „confirmative” sunt, „într-adevăr, cel mai adesea absente din dialogurile de teatru, din romane și din filosofie. Cititorii și spectatorii rareori țin seama de faptul că trebuie să salute sau să-și ia la revedere. Iar atunci când se întâmplă, este mai puțin pentru a sublinia confirmarea unei legături, decât poate pentru a marca o ruptură, dorită sau nu, a unei relații sociale sau sentimentale.

Adoptând o perspectivă mai generală a textualității, afirmăm că tendința este ca dialogul oral să apară mai degrabă în forma unei structuri complete și ierarhizate de schimburi verbale, compuse din replici care se înlănțuiesc în funcție de un mod specific de organizare; dialogul scris, dimpotrivă, este mai degrabă fragmentar. Astfel de schimburi sunt foarte frecvente în literatura romanească:

Cum trecea prin Vassonville, zări pe marginea unui șanț un băiat stînd pe iarbă.

– Sunteți doctorul? Întrebă băiatul.

Și cînd auzi răspunsul lui Charles, își luă saboții în mînă și începu să alerge înaintea lui. Pe drum, din tot ce-i spunea călăuza, doctorul își dădu seama că domnul Rouault trebuie să fie un gospodar din cei mai înstăriți. Își rupsesse piciorul, în ajun, seara, întorcîndu-se de la un vecin unde serbase Boboteaza. Nevastă-sa-i murise de doi ani. Nu avea pe lingă dînsul decât pe domnișoara lui, care-l ajuta să țină casa.*

G. Flaubert, *Madame Bovary*

În opinia lui Maurice Blanchot, povestirile lui James „sunt construite pe o axă principală, în care conversația deține un rol de prim ordin, în primul rînd

³¹ În accepțiunea lui Goffman.

*Gustave Flaubert, *Doamna Bovary (Moravuri de provincie)*, ed. Albatros, 1973, tradus de Demostene Botez, p. 12). (n.tr.)

cel de a face să traspară ideea de adevăr – din ceea ce se vrea a fi disimulat – ceva tainic, misterios, pasional și pasionant, difuz pe tot parcursul cărții („La douleur du dialogue”, 1959). Consensul, cel despre care am vorbit ceva mai devreme, se regăsește aici, așa cum nota M. Blanchot, în alt mod deplasat și tematizat:

În conversații, James reușește să dea un rol și-acelei părți ascunse, care trezește interesul și preocupă în fiecare din cărțile lui, care devine nu doar motivul unor neînțelegeri, dar și al unor neliniștitoare și profunde alianțe. E ceea ce nu poate fi exprimat, ceea ce ne apropie și ne atrage prin cuvinte – de altfel separate – unii față de alții. În jurul acestui ceva care scapă oricărei forme de comunicare directă se formează unitatea.

Formele dialogului de ficțiune au meritul de a ne duce departe de mult prea liniștita și obișnuita conversație, de spiritul de politețe și de celebrele „maxime de conversație” ale lui H. Paul Grice ce definesc „principiul de cooperare”. Dacă „maximele cantității” (Contribuția dumneavoastră la conversație trebuie să dețină exact cantitatea de informație – nu mai mult – care se cere), „a calității” (Nu afirmați ceea ce credeți că este fals și pentru care nu aveți probe), a „modalității” (Fiți clari) sunt din nefericire atât de ambigue, maxima cea mai importantă – „be relevant” (Vorbiți la subiect, fiți pertinent) – arată în ce măsură interacțiunile trebuie să fie supuse simțirii și judecății celui alt. Așa cum subliniază F. Flahaut: „A lua cuvântul înseamnă întotdeauna cel puțin a avea responsabilitatea de a arăta că ești în măsură să o faci [...] Pertinența este fundamentul enunțării”. Aceasta nu ne împiedică, așa cum subliniază La Bruyère să:

Intrăm cu vervă în discuții, de cele mai multe ori cu vanitate sau cu ironie, și mai rar cu foarte multă atenție: din dorința de a răspunde la ceea ce nici nu ascultăm, ne asumăm ideile și le explicăm fără a lua în seamă raționamentele celui alt; suntem departe de a găsi împreună adevărul și nici nu ne punem de acord asupra a ceea ce căutăm.

Din 1925, Charles Bally începe să acorde un loc important acestei realități conflictuale inerente activității enunțative a subiectului vorbitor:

Pentru un observator superficial, [conversația cea mai obișnuită] nu oferă nimic deosebit; însă observați mai îndeaproape procedeele folosite: limba va fi un fel de armă pe care fiecare interlocutor o va folosi pentru a putea acționa, pentru a-și impune propria gândire. Limba, în conversație, este guvernată de o retorică instinctivă și practică. [...]

Contactul cu ceilalți vorbitori va conferi limbajului un dublu caracter: fie cel care vorbește își concentrează efortul în vederea acțiunii pe care vrea să o

îndeplinească; fie reprezentarea ce aparține unui alt vorbitor determină natura expresiei; nu se mai calculează loviturile care trebuie plasate, ne gândim mai mult la cele pe care le-am putea primi.

(1965: 21-22)

Fără a mai insista asupra formelor discursului indirect și indirect liber sau asupra modurilor de fuziune a dialogului cu contextul, cărora le acordă o mare atenție Dostoievski, Virginia Woolf, James Joyce sau Albert Cohen, prefer să mă opresc, mai degrabă, la ceea ce aproape nimeni, cu excepția lui Marmontel, nu a prevăzut: *tipurile de dialoguri*. În *Eléments de littérature* (1787), acesta dedică un articol „Dialogului poetic” în care face distincția dintre cele patru forme de „scene”. În primul tip de dialog, „interlocutorul se lasă în voia unor frământări sufletești, doar pentru a se putea elibera; aceste scene nu sunt potrivite decât pentru a arăta forța pasiunii; în toate celelalte cazuri, în teatru trebuie să se renunțe la ele, căci nu aduc nimic bun și depășesc măsura.” În cel de-al doilea tip de dialog „interlocutorii au în comun un plan pe care-l duc la capăt împreună sau au taine pe care și le împărtășesc.” În cel de-al treilea, „unul dintre interlocutori are planuri sau este încercat de sentimente pe care vrea să le împărtășească celuilalt [...] Cum unul dintre personaje este doar pasiv, dialogul nu poate fi nici viu, nici variat.” În cel din urmă, „interlocutorii au opinii, sentimente sau pasiuni care se contrazic și aceasta este forma cea mai potrivită în teatru.” În 1876, G. Vapereau (*Dictionnaire universel de littérature*, vol. 1) reia aceste categorii, precizând doar că de la dialog se revendică și *monologul, conferința, discursul public și disputa*.

Categoriile pe care le propun Marmontel și Vapereau arată că dialogurile sunt supuse unor reguli generale. Totuși, din cauza eterogenității criteriilor acestea sunt mult prea inexacte și ar putea fi reconsiderate mai degrabă prin prisma schemelor de interacțiune *didactică, dialectică și polemică* construite de S. Durrer (1990) cu privire la arta romanească din secolul al XIX-lea sau cea a „tipologiei dialogurilor” și modelelor de conversație pe care le-a prevăzut G. Dispaux (1984) și care se înscrie în linia preocupărilor pentru delimitările care se fac în filosofia clasică, între dialogurile *critice, dialectice și eristice*. În înfruntările eristice, amintesc faptul că predomină dorința de a învinge cu orice preț, de a-l face să îngenuncheze literalmente pe celălalt, fără a fi prea mult preocupat de adevărul celor spuse:

Angajarea în dialog arată intenția de a obține un acord, fie acesta și parțial. Dacă această dorință lipsește, relația dialectică se dizolvă în jocul-spectacol al dialogului eristic. (Dispaux 1984: 55)

Făcând distincția dintre strategii, experți, ideologi și surzi, analiza lui Dispaux se situează în mod evident la nivel mai curând conversațional decât

dialogal. Astfel vom încerca să abordăm în altă manieră această problemă, punându-ne întrebarea dacă am putea imagina un nucleu prototipic comun tuturor formelor de dialog.

3. Organizarea secvențială a prototipului dialogal

Așa cum nota Catherine Kerbrat-Orecchioni în secțiunea de lingvistică din primul volum al prezentării de sinteză *L'Interaction verbale*, teza noastră constă, în esență, în a „repera regulile care guvernează organizarea unei conversații” (1990: 198). Așa cum este firesc, o mare parte a principiilor de organizare lingvistică (coerență, reperaj enunțiativ, coerență izotopică și conexitate) se aplică atunci când ținem seama atât de coeziune, de coerență, cât și de conexitatea internă a intervenției unui locutor dat, al ansamblului intervențiilor unuia sau altuia dintre locutori sau a înălțărilor consecutive ale intervențiilor unor locutori diferiți. Aici, mai mult decât oriunde, constrângerile specifice acestui tip de textualitate determinată de interacțiune influențează formele lingvistice, în sensul unei dinamizări a ansamblului constrângerilor impuse de regulile lingvistice: „Discursul alternant este supus unor reguli de coerență internă care îi sunt specifice într-o mai mare sau mai mică măsură. Dar aceste reguli sunt, de asemenea, mai mult sau mai puțin stricte, adică gramatica relativă la organizarea interacțiunilor verbale este, după caz, mai mult sau mai puțin suplă sau rigidă” (Kerbrat-Orecchioni 1990: 200).

Însă, în loc să fim descurajați de aceste caracteristici flotante și foarte diverse, vom încerca, în cele din urmă, să delimităm nucleul dur – prototipic prin excelență – al înălțărilor secvențelor dialogale. Această schemă prototipică nu are un rol normativ mai important decât cele precedente. Datorită specificului interacțiunii verbale, ea este cu siguranță însă, mai mult decât cele precedente, supusă influenței unor elipse și unor realizări incomplete.

Atkinson și Heritage definesc unitatea de analiză într-un mod foarte apropiat de cel adoptat până aici; „Unitatea de analiză, a conversației este construită, într-o analiză a conversației, mai curând de secvențe și de schimburi de replici, decât de fraze și de enunțuri izolate.” (1984: 5). Între noțiunea de „secvență” și cea de „schimb de replici”, trebuie să adăugăm și alte unități, iar, conform modelului utilizat până aici, să ne întrebăm dacă avem de-a face cu un model ierarhic [Text < Secvență < macro-propoziții < propoziții] sau dacă acest model trebuie restructurat. Dacă sunt necesare câteva restructurări, nu trebuie ca acestea să implice o descriere înglobantă.

Specialiștii afirmă de comun acord existența unei macro-unități: *textul dialogal* – pe care o numesc mai curând „interacțiune”, „incursiune”, „eveniment de comunicare” sau „întâlnire”. Textul dialogal poate fi definit ca o

structură ierarhică de secvențe numite generic „schimburi”. Se impune aici să delimităm două tipuri de secvențe:

- *Secvența fatică*, de deschidere și de închidere,
- *Secvența tranzacțională*, care constituie corpul interacțiunii.

Ideea de constrângere participativă, delimitată de momentul întâlnirii și de momentul separării a cel puțin doi actanți într-un timp și un spațiu dat, poate fi considerată o definiție foarte bună pentru un punct de plecare al analizei noastre. Este suficient să observăm decupajul destul de ezitant al unei piese de teatru în scene – marcate totuși, în principiu, de intrările și de ieșirile din scenă ale personajelor – pentru a percepe complexitatea acestei definiții, în aparență simplă. În schimb, delimitarea finalului unui act, atunci când toată lumea se retrage în culise, este deja un pic mai clară. De fapt, o persoană poate ieși dintr-o interacțiune în curs și eventual poate reveni fără ca unitatea să fie neapărat anulată. Unitatea unei interacțiuni are cu siguranță, într-un anumit fel, legătură cu temele abordate („schimbarea subiectului într-o conversație”, cum se spune). Această problemă este destul de delicată, astfel încât C. Kerbrat-Orecchioni nu propune ca soluție decât această definiție: „Pentru a vorbi de o singură și aceeași interacțiune, este necesar și suficient să avem un grup de participanți care pot fi schimbați între ei, dar fără ca în conversație să existe vreo întrerupere, să vorbească despre un obiect care și el poate fi schimbat, dar fără, din nou, să existe vreo întrerupere.” (1990: 216). Chiar și limitele reprezentând secvențele factice nu sunt neapărat indispensabile: se întâmplă ca o interacțiune să înceapă fără vreo introducere în subiect și/sau se încheie *ex abrupto*.

Secvențele de deschidere și de închidere, cu caracter puternic ritualizat, sunt mult mai clar structurate decât secvențele tranzacționale. Aș prefera însă acum să definesc secvențele factice. Începând cu observațiile lui Jakobson și Benveniste (1974: 86-88) – care se referă atât unul, cât și celălalt, la teoria pragmaticii limbajului aparținând antropologului Malinowski (Adam 1990d) – se cunoaște că în deschiderea unei interacțiuni (într-un text dialogal) există o etapă ritualică foarte delicată, și în funcție de societate, de o mai mică sau mai mare întindere, R. Jakobson vorbește de posibilitatea unui „schimb destul de intens de formule ritualizate” (1963: 217), chiar „adevărate dialoguri, al căror principal obiectiv este cel de a prelungi conversația” (ibid.). Așa cum subliniază Benveniste: „Ne aflăm aici de fapt la limita dialogului” (1974: 88). Insistând asupra caracterului destul de sensibil de deschidere și de închidere a interacțiunilor, specialiștii în analiza conversației au fost preocupați de descrierea acestor secvențe foarte bine structurate.

Chiar dacă limita dintre formula de salut și începutul primei secvențe tranzacționale este uneori destul de imprecisă, avem totuși posibilitatea de a identifica înlănțuirile tranzacționale. Acestea nu vor fi încheiate decât prin formule de salut specifice care, nu numai că se pot întinde la nesfârșit, dar pot începe cu momente de pregătire prea puțin delimitate de blocul interacțiunii.

Pentru a sesiza schimbările din secvențele tranzacționale, criteriul tematic poate reprezenta un reper. Vom schimba deci secvența tranzacțională schimbând de fapt subiectul (vom oferi un exemplu în acest sens în paginile ce urmează).

Să notăm, în treacăt, că structura schimburilor epistolare este creată în raport cu definiția textului conversațional care a fost enunțată mai devreme. Dialogul construit în absența fizică a interlocutorului, poate fi un model pentru scrisoare, ea prezintă mărci ale asemănării cu acesta. Într-adevăr, formulele de adresare și de salut de încheiere – care semnalează genul respectiv prin indicații ale reperelor spațio-temporale și prin identitatea co-enunțiatorilor – corespund întru totul secvențelor factice, iar corpul scrisorii, secvențelor tranzacționale. Singura diferență constă, bineînțeles, în caracterul nu neapărat monologic, ci cel monogarat al acestei interacțiuni, fără intervenția directă a celuilalt. Însă aceasta nu înseamnă că scriptorul nu poate introduce un dialogism profund, anticipând întrebările interlocutorului, de exemplu, imitând posibilele momente de întrerupere, introducând un simulacru de relație intersubiectivă. O descentrare a tipului dialogic reprezintă cu siguranță baza structurii enunțiative specifice doar scrisorii³².

Pentru a putea face trecerea de la *secvență* – unitatea constitutivă a *textului dialogal* definit ca cea mai mare unitate dialogală – la unitatea constituentă, trebuie ca mai întâi să definim schimbul ca fiind cea mai mică unitate dialogală. Vom spune că perechile elementare:

A1 – Bună ziua!

B1 – Bună ziua!

Sau, mai mult:

Ax – La revedere.

Bx – La revedere.

sunt schimburi care prezintă o secvență fatică de deschidere și o secvență fatică de închidere elementare. Faptul că este imperativ necesar să se răspundă la salutul A1 printr-un salut B1 conferă unor astfel de perechi – așa zise „perechi adiacente” – un caracter de unitate determinată de legătura dintre o intervenție inițiativă (A1 și Ax) și o intervenție reactivă (B1 și Bx). Astfel poate fi construită, la nivel minimal, unitatea dialogală de bază *Schimbul*. Trebuie să ținem seama de faptul că un schimb este „o succesiune de intervenții (notate printr-o literă care identifică locutorul și un număr de ordine care face legătura

³² A se citi teoriile din *La lettre, approche sémiotique*, Actele Colocviului interdisciplinar de la Fribourg, Editions Universitaires de Fribourg, Elveția, 1988.

dintre fiecare intervenție cu fiecare locutor.) Structura unei secvențe-schimb poate fi binară, așa cum am putut deja observa, dar poate fi și ternară:

A1 – Ce citești ?

B1 – O carte de lingvistică textuală.

A2 – Lingvistică textuală!/Ah da!/Ia te uită!/Foarte bine!/Ptiu drace!

Avem astfel triada: intervenție inițiativă (A1) + intervenție reactivă (B1) + intervenție „evaluativă” (A2). Variantele celei de-a treia intervenții pleacă de la simpla reluare în ecou până la morfemele care au valori, într-o mai mare sau mai mică măsură, emotive sau apreciative. Așa cum subliniază C. Kerbart-Orecchini: „Termenul de «evaluare» nu poate fi interpretat aici cu sensul obișnuit: el desemnează a treia etapă a schimbului, prin care [A] încheie acest schimb pe care l-a și deschis, de altfel, semnalandu-i lui [B] că a receptat intervenția sa reactivă și pe care o consideră ca fiind satisfăcătoare” (1990: 236). De cele mai multe ori, dacă cea de-a treia intervenție (A2) este negativă, este necesară (cel puțin) o completare interactivă, iar un schimb suplimentar devine indispensabil.

Nu voi face aici distincția dintre schimburile binare (numite uneori „confirmative”) și schimburile ternare („reparatorii”). Așa cum sugerează C. Kerbrat-Orecchini (1990: 240-241) putem considera majoritatea secvențelor ternare ca fiind compuse, de fapt, din două schimburi (Întrebare-Răspuns notat „a” și mai apoi Serviciu-Mulțumire notat „b”):

Text 1:

A1 – Îmi spuneți, vă rog, cât e ceasul ? -----	} [a]	} [a' – b] -----	} [b']
B1 – Este ora șase. -----			
A2 – Mulțumesc. -----			

Putem observa că intervențiile A1 și A2 sunt simple, B1 este o intervenție dublă care închide prima pereche (schimbul a), dar îl deschide, în același timp, pe cel de-al doilea (schimbul b). Acesta se poate complica atunci când intervențiile sunt manifest constituite din două unități distincte, de această dată:

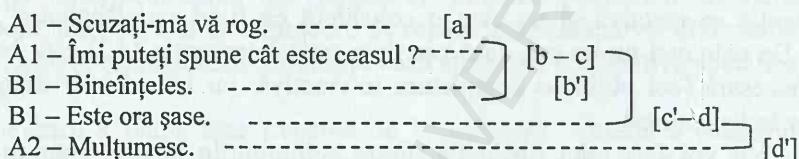
Text 2:

A1 – Scuzați-mă vă rog. Îmi puteți spune cât este ceasul ?

B1 – Bineînțeles. Este ora șase.

A2 – Mulțumesc.³³

Acest text presupune, de fapt, trei schimburi (a, b, și c) care corespund fiecăreia dintre secvențele prevăzute mai sus: Secvența fatică de deschidere-pregătire (a) care nu se încheie printr-o intervenție verbalizată (o întoarcere a capului și o privire sunt suficiente, într-adevăr, să răspunzi dacă ne referim la funcția fatică). Urmează o secvență tranzacțională complexă și secvența fatică de închidere (d). Așa cum nota C. Kerbrat-Orecchioni (1990: 259) întrebarea „Puteți să-mi spuneți cât este ceasul ?” care deschide schimbul tranzacțional este, în aceeași măsură, o întrebare (b) și o cerere (c'). Această intervenție – inițială dublă explică dedublarea răspunsului B: răspuns la întrebarea (b') și răspuns la cererea (c'). Se dă o schemă intercalată legată de bifuncționalitatea întrebării adresate și cea a răspunsului la întrebare (serviciu):



În textul 2, banal de altfel și de scurtă întindere, secvența tranzacțională presupune prezența a trei schimburi intercalate. Nu ne rămâne acum decât să definim felul în care aceste unități formează schimbul de replici. În mod evident, intervenția sau replica (*tour de parole*) nu este o unitate ierarhică. Ea reprezintă doar cea mai mare unitate monologală. Însă, aici ne interesează natura celei mai mici unități monologale precum: succesiunile [a], [b], [a'], [b'], [c], [c'], [d] și [d'], extrase din textul de mai devreme. Aceste unități sunt foarte asemănătoare cu propozițiile despre care am vorbit la sfârșitul capitolului 1 și care, grupate fiind în pachete, constituiau, în analizele din capitolele precedente, macropropozițiile. Natura specifică a dialogului – atitudine atât verbală, cât și mimo-gestuală, de care țin seama chiar și dialogurile literare – ne obligă să conferim o valoare particulară acestei unități constitutive minimale a secvenței dialogale.

Specialiștii conversației vorbesc în general de „acte”. În sinteza sa, citată deja în câteva rânduri, C. Kerbrat-Orecchioni consideră „faptul că, la bază, conversațiile sunt constituite nu din unități informaționale, ci din acte de limbaj” (1990: 211) drept făcând parte dintr-un consens. În ceea ce mă privește, cu riscul de a trece într-un con de umbră acest consens, voi vorbi mai degrabă despre propoziții enunțate care dețin o valoare de *clauză*, despre care am

³³ Erving Goffman a lucrat foarte mult pe acest tip de exemple în primul capitol din *Façons de parler* (1987), astfel că nu vom mai insista asupra acestui caz.

discutat deja într-un scurt pasaj, la sfârșitul primului capitol. A. Berrendonner și M.-J. Reichler-Béguelin subliniază că funcția specifică a clauzei nu mai este cea de a „marca diferențele de sensuri, ci de a servi îndeplinirii unui act enunțiativ” (1989: 113). Aceștia afirmă, ceea ce devine destul de interesant pentru analiza noastră, că:

Un act enunțiativ nu se reduce la exprimarea unei valori ilocuționare sau interactive (în sensul lui Roulet și colab. 1985: 113), cu toate că deține toate aceste aspecte. Ci este, mai pe larg, o atitudine atât de natură verbală, cât și mimo-gestuală, capabilă să opereze transformări în memoria discursivă (stocul structurat de informații M care este administrat prin cooperare de către interlocutori). O clauză devine astfel o unitate minimală virtuală de comportament, un rol de limbaj elementar. (1989: 113)

Vom afirma deci că un schimb (unitatea constitutivă a secvenței) este format din clauze. Aceasta înseamnă, de fapt, a spune că un gest poate înlocui foarte bine o intervenție și constitui un element de schimb, în aceeași măsură precum un enunț verbalizat. Trebuie să subliniem aici că, în cadrul înscrierii unui dialog în povestire, se întâmplă frecvent să vedem cum naratorul comentează o înlănțuire, în loc să îl arate în totalitatea sa. De cele mai multe ori, găsim o intervenție-clauză [a] la discursul direct și narativizarea reacției mimo-gestuale [a']. În teatru, de asemenea, o didascalie a autorului poate semnala ce fel de gest constituie „replica” unui personaj.

Intervenția, formată din luarea de cuvânt a unui interlocutor, cea mai mare unitate monologală, se poate desfășura pe o întindere mai mare și poate fi constituită dintr-o povestire completă sau dintr-o secvență de explicare inserată într-un anumit punct al schimbului în curs. Totuși, o întrerupere monologată de mai mare întindere trebuie întotdeauna negociată cu multă grijă și lasă loc sancțiunilor descrise în capitolul 2 (3.1.).

Din lipsă de spațiu, voi descrie foarte pe scurt înlănțuirile din ce în ce mai complexe pe care le-am examinat în articolul meu din 1987a. Voi corecta însă descrierea propusă la acea vreme, considerată acum mult prea elementară.

Textul 3

A1 – Scuzați-mă, vă rog. Cât este ceasul ?

B1 – Nu aveți ceas ?

A2 – Nu.

B2 – Este ora 6.

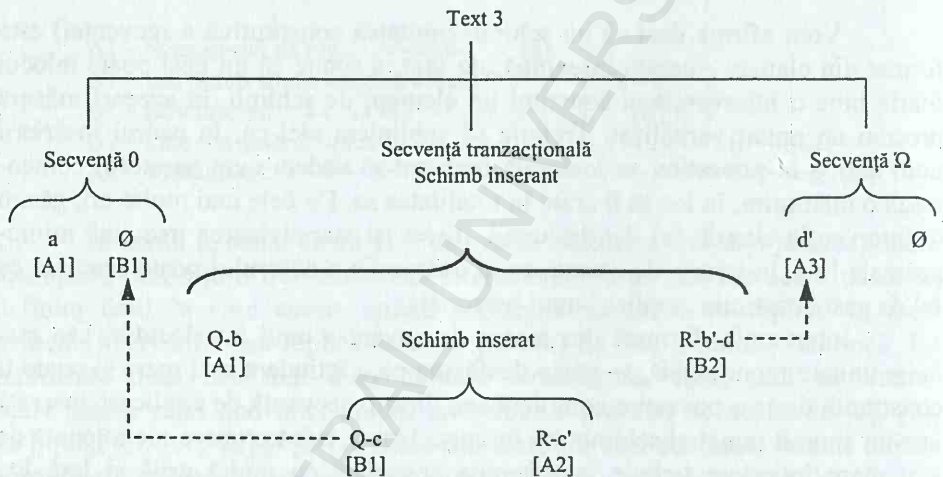
A3 – Mulțumesc.

Acest text este asemănător celui precedent, dar, pe de o parte întrebarea (b) este foarte bine interpretată ca fiind o cerere și nu i se răspunde prin dedublarea arătată mai devreme; pe de altă parte, replica B1 vine să complice

serios situația înlănțuirii, conferind anasamblului interacțiunii o tonalitate conflictuală:

A1 – Scuzați-mă, vă rog. [a]
 A1 – Cât este ceasul ?..... [b].
 B1 – Nu aveți ceas ?.....[a' c].....
 A2 – Nu..... [c']
 B2 – Este ora 6. [b' - d].....
 A3 – Mulțumesc..... [d']

Am avea o ezitare în a considera B1 ca o acceptare a schimbului, dar propun următoarea descriere ierarhică a acestui text conversațional elementar:



Această descriere, mai completă decât cele precedente, ne permite sublinierea mai multor fenomene deja menționate:

- Se notează mai întâi absența schimburilor fatice ritualice de tipul „Bună ziua” (A0 și B0) și „La revedere” (A4 și B3). Dar această absență este înlocuită printr-o intervenție pe care o putem numi fatică, de intrare în contact [A1-a] care, sub forma unei scuze, încearcă foarte clar să deschidă o interacțiune, atenuând efectul de invadare a lui A pe „teritoriul” lui B.

Intervenția [B1] este, de altfel, o reacție violentă de netăgăduit care răspunde violenței inevitabile a invaziei. Închiderea este de asemenea eliptică. Am fi putut foarte bine imagina că b vine să închidă la rîndul său schimbul, compensând reacția de enervare inițială printr-un „Nu aveți pentru ce”. Această absență a închiderii fatice reciproce confirmă dezechilibrul inițial. Cu alte cuvinte, putem observa că un defect de structură poate să pună în evidență un

raport de forță: nu este totul atât de anarhic pe cât se afirmă în ceea ce privește conversația obișnuită.

- Tranzițiile dintre secvențele fatice și secvențele tranzacționale sunt asigurate în mod inegal. Nu putem afirma cu adevărat că B1 este o clauză [a'] și [c] în același timp. În schimb, B2 constituie și răspunsul [R-b'] al secvenței tranzacționale inserante și serviciul oferit [d] care aduce cu sine formula de mulțumire [d']. De aceea, A3 este în același timp formulă de mulțumire [d'] și închiderea interacțiunii.

- Absența răspunsului la întrebarea [A1-b] care deschide primul schimb tranzacțional, aduce cu sine în mod firesc inserarea unui al doilea schimb. Putem vorbi aici despre inserare, în măsura în care răspunsul [R-c'] îl condiționează pe [R-b']. Trebuie să adăugăm că această absență a răspunsului lui B la întrebarea pusă de A este un semn de dezacord și o sursă de conflict. Întârzierea apariției unui răspuns reprezintă în continuare un risc interactiv.

În concluzia acestei prime analize a exemplului simplu, creat de către noi, sper că formalizarea propusă nu va fi intra sub incidența criticii formulate de către C. Kerbrat-Orecchini întocmai modelului ierarhic creat de către școala de la Geneva: „Mă întreb, scrie ea, dacă acest tip de reprezentare nu acordă o importanță mult prea mare structurii, în detrimentul obiectelor care trebuie descrise, și dacă acest „tot ierarhic” nu este un pic exagerat față de realitățile empirice” (1990: 243).

Ultimul exemplu pe care îl voi analiza aici reprezintă un extras dintr-un text de ficțiune din seria polițistă a lui Reiner de Claude Klotz. M-au determinat să-l aleg, natura sa teatralizată și aspectul nefuncțional ce pare să-l guverneze:

Seria de interviuri televizate, redată mai jos, nu a fost transmisă la televizor în perioada de criză. De altfel, din ceea ce știm, ele nu au fost niciodată programate. Un jurnalist și un cameraman de la ORTF au umblat prin mai multe cartiere din Paris, pentru a adresa aceleași întrebări despre evenimentele în curs, unor persoane diferite, aparținând mai multor categorii sociale.

[...] Al treilea interviu: (Parcul Luxemburg – O tânără, studentă se pare, tricotează stînd pe o bancă; are părul lung și murdar).

Jurnalistul [J1]: [1] Ați dori să exprimați, pentru televiziune, opinia dumneavoastră privind aceste evenimente de actualitate ?

Tînăra [JF1] (privire foarte obosită): [2] De ce vă trebuie neapărat opinia mea ?

(Tăcere)

Jurnalistul [J2]: [3] Așa...eee..interesant să știm ce gîndesc oamenii; [4] dumneavoastră nu vă place să știți ce gîndesc oamenii ?

Tînăra [JF2]: [5] Ba da, sigur, [6] mi-ar plăcea de exemplu să știu ce credeți dumneavoastră?

Jurnalistul [J3]: [7] Despre ce ?

Tînăra [JF3]: [8] Despre evenimente.

Jurnalistul [J4]: [9] Ei bine, după părerea mea este grav, foarte grav.

Tînăra [JF4]: [10] Credeți că este război ?

Jurnalistul [J5]: [11] Ar trebui să am îndoieli [12] pentru că sunt o fire pesimistă, [13]dar de această dată nu cred că va mai putea fi evitat. [14] Și soția mea este de aceeași părere.

Tînăra [JF5]: [15] Sunteți căsătorit de mult timp ?

Jurnalistul [J6]: [16] Să tot fie cincisprezece ani.

[...] Tînăra [JF9]: [41] Vă mulțumesc foarte mult, [42] îi dau legătura lui Cognac-Jay. (lasă în jos privirea și începe din nou să tricoteze)

C. Klotz-Reiner, *Cosmos-Cross*, ed. Christian Bourgois

Absența secvențelor fatice ritualice de deschidere și de închidere se explică foarte bine aici prin genul de interviu televizat. Elipsei oricărei secvențe fatice de deschidere îi corespunde totuși o secvență de închidere ritualică (intervenția JF 9): mulțumiri și redarea legăturii în studioul de televiziune. Cu foarte mult umor, bineînțeles, are loc aici o răsturnare de roluri: persoana care ia interviul devine persoana interviuată și se trezește deposedat de puterea pe care o deținea înainte iar tînăra care îi ia locul preia legătura cu studioul. Se înțelege că, în aceste condiții, așa cum se subliniază în deschiderea foarte originală a acestui fragment ce prezintă o anumită autonomie față de restul romanului, acest interviu delirant nu a fost niciodată programat. Din cauza acestei devieri, întrebarea care deschide secvența tranzacțională nu va primi niciodată cu adevărat vreun răspuns. Sau, mai degrabă, dacă interviul poate fi închis prin formulele de mulțumire obișnuite, se datorează faptului că totuși s-a dat un răspuns care se află la finalul unei reluări de către tînăra [Q-a6] a întrebării aparținînd [Q-a1] jurnalistului, de la începutul celei de-a treia secvențe inserate. În aceste condiții, răspunsul [R-a'] așteptat din partea tinerei este deplasat în secvențele 3 și 5: răspunsurile [R-a'9] și [Re'11] ce aparțin de fapt jurnalistului (urmează apoi un interviu deviat către altceva: viața privată a jurnalistului interviuât). Acest exemplu ne permite să evidențiem diferitele modalități de articulare a schimburilor tranzacționale: tipul inserat despre care s-a discutat mai devreme și două forme de relații de coordonare.

Schimb inserant (3)

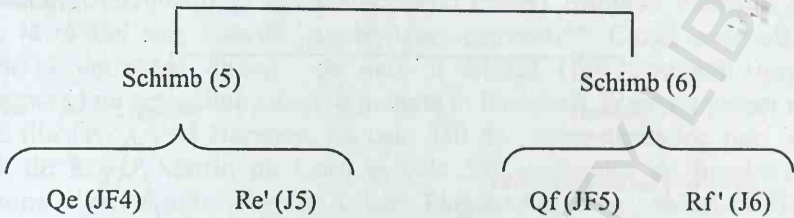
Qa (JF2) -----fără răspuns ----- Ra' (J4)

Schimb
inserat (4)

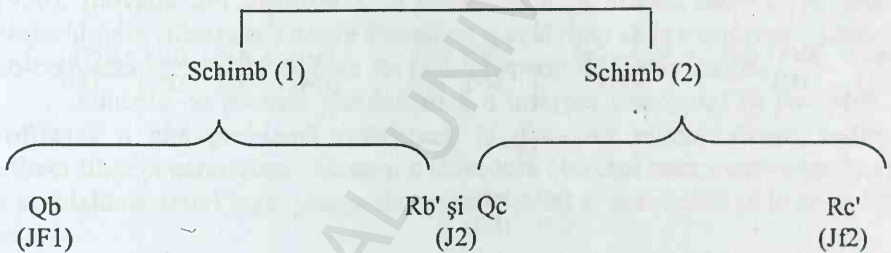
Qd (J3)

Rd' (JF3)

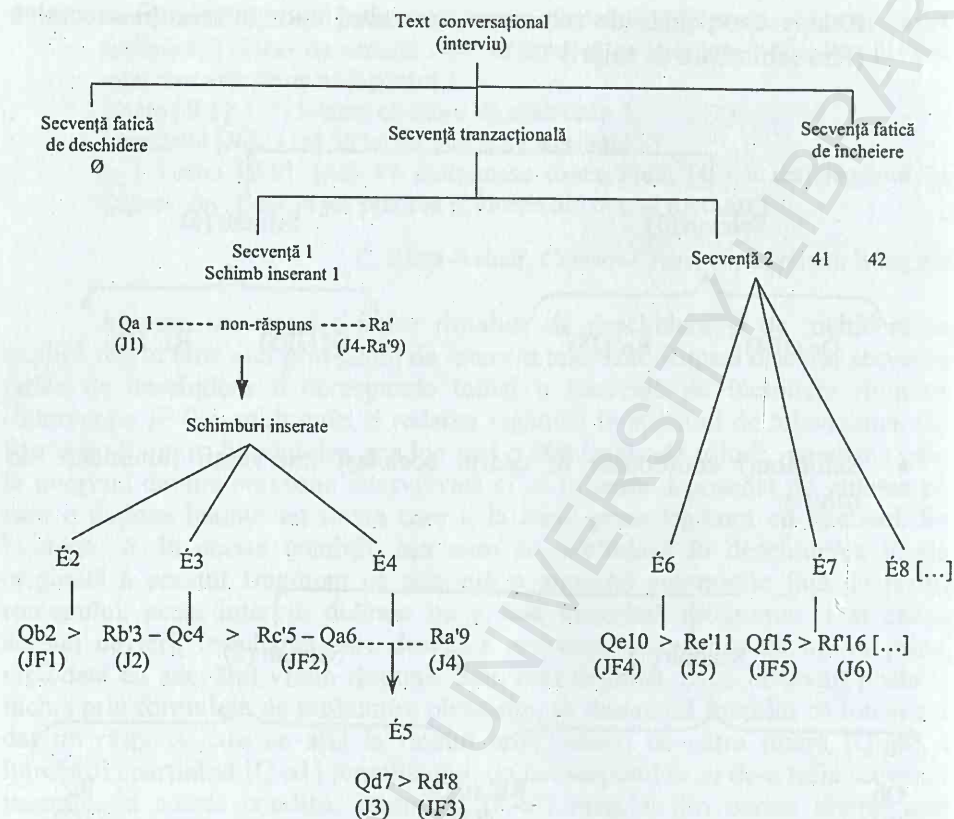
- Relație coordonată de schimburi, în cadrul unor intervenții succesive (fără schimbare de roluri)



- Schimburi coordonate în cadrul aceleiași intervenții (alternanță de roluri)



Regăsim aici principalele mari forme de articulare a unităților, descrise în capitolul 2, cu referire la povestire, cazul schimburilor alternate și chiar cele care ar putea fi prevăzute în continuare: așa cum se întâmplă în exemplul dialogului surzilor, în care au loc, simetric, două conversații, fără însă ca acestea să aibă vreo legătură între ele. Astfel, putem rezuma structura extrasului din *Cosmos-Cross* (numerețz intervențiile J1, J2 etc., pe de o parte, și clasele a1, b2 și b'3 etc., pe de altă parte):



Nu voi dezvolta mai mult aici acest subiect, deoarece se poate observa cu ușurință complexitatea descrierilor unui text ceva mai interesant decât cele care au fost până acum citate.

4. Înscrierea dialogului în povestire

Multă vreme, modalitatea de inserare a dialogului a pus probleme scriitorilor, atât de ordin tehnic, cât și estetic. Unul dintre aceștia, deși recunoscut specialist în naratologie și semiotică, afirma cu privire la acest lucru, în a sa *Apostilă la Numele trandafirului*:

Conversațiile au fost pentru mine o foarte mare problemă pe care totuși am reușit să o rezolv prin scris. Există o tematică, prea puțin tratată în teoriile de naratologie, cea a *turn ancillaries*, un artificiu prin care naratorul dă cuvântul altor personaje. [...] E o problemă de stil, o problemă ideologică, o problemă

poetică, asemeni alegerii unei rime, unei asonanțe sau introducerii unei paragrafe. E vorba de încercarea de găsire a unei anumite coerențe. (Eco, 1985: 37 și 39)

În „Conversații și sub-conversații” (1956) Nathalie Sarraute examinează, la rândul său, această „copleșitoare convenție”. Cazul unui mult prea prezent și dominant dialog pe care îl citează (Ivy Compton-Burnett și Hemingway) nu reprezintă totuși o noutate în literatură; la acesta putem adăuga și cele din Gyp, Abel Hermant, cu cele 350 de pagini de dialog pur, în *Jean Barois* de Roger Martin du Gard și cele 500 de pagini de întrebări și de răspunsuri din *l’Inquisitoire* de Robert Pinget. Așa cum subliniază Nathalie Sarraute, astfel de cazuri izolate au legătură mai mult cu teatrul, decât cu genul romanesc. La celălalt pol se află încercarea proustiană, mai aproape de genul romanesc; intervenind în dialoguri și recurgând la analiză, aceasta aduce în fața cititorilor „ceea ce de fapt ei ar fi îndreptățiți să aștepte de la un scriitor: o lărgire a experienței, dar nu ne referim aici la întindere (aceasta poate fi oferită mai temeinic și mai eficace prin documente și reportaje), ci la profunzime” (1956). Inovația din *Tropismes* va consta în a „a arunca cititorul în hăurile acestor drame subterane pe care Proust nu a avut timp să le exploreze”. Ideea de sub-conversație, evocată aici, va sta la baza operei lui Henry James.

Dincolo de această problematică a inserției dialogului în povestire se profilează o altă problemă referitoare la discursul relatat: direct, indirect, indirect liber și narativizat. Aceasta a făcut însă obiectul unor numeroase lucrări de specialitate astfel încât găsim de cuviință că nu ar mai trebui să le dezvoltăm aici.

Trebuie să reținem acum două aspecte importante, în ceea ce ne privește. Cel al efectului de dominantă a povestirii în raport cu dialogul, în cazul discursului indirect, indirect liber și narativizat. Doar discursul direct își păstrează o anumită autonomie. Inserția este, în general, asigurată de formele verbale cu nume predicativ. Ne rămâne însă întrebarea cu privire la întinderea secvențelor dialogale. Forma dominantă a dialogului apropiat romanul mai mult de teatru, forma dominantă a povestirii determină apariția unor fraze trunchiate pentru care scurtul extras citat mai devreme (p. 151) este un exemplu reprezentativ: răspunsul lui Charles Bovary la întrebarea adresată de către copil este narativizat („Și când auzi răspunsul lui Charles”); prin cele rostite de către copil se trece de la un discurs direct, prezent doar în manuscrisul autograf al lui Flaubert („De mult vă aștept, adăugă el, donșoara Emma m-o trimăs să vă aștept, de cum s-o întors Borel. Că pe stăpân îl doare ca naiba și înjură de mama focului”) la un stil indirect liber, care neutralizează mărcile oralității, subliniind, în italic, doar cuvintele celui alt. Decizia de a transfera discursul unui personaj din planul principal (secvență dialogală sau incompletă) într-un plan secundar are o funcție extrem de importantă; am putea chiar emite ipoteza unei alegeri

destinate a nu acorda o prea mare importanță unui personaj secundar, narațiunea focalizându-se pe Charles care rămâne în continuare tăcut.

Ca exemplu de înscriere a unui dialog în povestire, propun să revenim asupra fabulei lui La Fontaine, a cărei analiză narativă de la sfârșitul capitolului doi considerăm că este incompletă. Dezvoltând analiza secvențială din acest dialog, completez deci atât analiza narativă din capitolul 2, cât și reflecția generală privind tipurile de dialoguri.

[1] Cutezi să-mi tulburi apa tocmai mie?...

[2] Obraznicule, îți arăt eu țiel!..."

[3] „Nu-și au rostul mînia Dobitociei tale:

[4] Cum aş putea s-o tulbur, [5] cînd beau mult mai în vale?..."

îi spuse Mieluşelul aceluia Lup zbîrlit.

[6] „Ba o tulburi! – zise el pornit;

[7] iar acum un an m-ai şi birfit!"

[8] „Eu te-am birfit?... E oare de crezut
cînd eu, pe-atunci, nici nu eram născut?..."

[9] Măria Ta, fii bun şi ţine seama
că-s mititel şi încă sug la mama..."

[10] „De n-ai fost tu, a fost un frate-al tău!"

[11] „Măria Ta, n-am niciun frate, zău..."

– „Chiar dacă n-ai, tot n-are-a face:

[12] a fost vreunul dintr-ai tăi,

[13] că sînteţi toţi la fel de răi,

de la ciobani pînă la dulăi

[15] şi nu-mi daţi pace!

[14] Dar [*mi s-a spus să**] mă răzbun

La Fontaine, *Fabule*

S-a vorbit foarte puţin despre fabulele lui La Fontaine atunci cînd am descris structura lor narativă. N-am amintit de umorul tăios al moralei, preluare a modelului latin: „Această fabulă este scrisă împotriva celor care, din diferite motive, îi asupresc pe cei mai slabi decât ei.” (*Fedra*). Putem vorbi aici despre ironie în măsura în care ceea ce „vrea să arate” fabula este atât de exagerat încât faptele nu ar putea fi interpretate întocmai cum ele apar relatate la prima vedere.

Analiza dialogului arată o transgresare a modelului prototipic: nu există nicio secvență cu funcție fatică, de deschidere sau de închidere. Intrarea în dialog se face odată cu faza tranzacțională. Am putea veni, în acest caz, cu două explicații: o lege a economiei legată de genul narativ al fabulei însă, în aceeași măsură, am putea considera că natura violentă a interacțiunii ar putea face inutil orice demers fatic. Violența reprezintă negarea principiului de menajare și de consens specific ritualului de ordin fatic.

* Secvența apare în textul original dar nu și în traducerea aleasă. (n. tr.)

Blocurile interacțiunii sunt destul de complexe. Lupul deschide și închide tranzacția (L1 și L2) ceea ce demonstrează caracterul său dominator, prin faptul că ține să aibă primul și ultimul cuvânt.

Prima intervenție a Lupului (L1) va da tonul discuției: va adresa mai întâi o întrebare [1], apoi o amenințare care reprezintă ieșirea din interacțiune, deoarece Mielul va fi „corectat” la sfârșitul fabulei. Această înlanțuire Întrebare + Amenințare ne determină să observăm natura interogativă a propoziției de început: nu este oare o întrebare falsă destinată a permite lupului să afirme, prin presupozii, un fapt și să încheie printr-o promisiune de corecție?

Intervenția destul de amplă (A1) a Mielului constituie un fel de răspuns argumentat pentru întrebarea adresată. De fapt, mai mult decât un răspuns la o falsă întrebare, afirmațiile Mielului reprezintă încercări de respingere a presupoziiilor din întrebarea inițială. Într-adevăr, atunci când întrebarea se referă la „îndrăzneala” și „curajul” Mielului, aceasta presupune un dat care poate fi interpretat: Mielul a venit tocmai pentru a tulbura apa Lupului. Mișcarea argumentativă a răspunsului mielului este următoarea:

[3] pregătirea, reangajare în interacțiune

[4] Cum: negarea presupoziei printr-o formă interogativă „Cum aş putea să tulbur...”

[5] Când: expunerea unui fapt irefutabil

Am putea afirma că Mielul se reangajează în interacțiune propunând Lupului să renunțe la violență. („Nu-și au rostul mînia Dobitociei tale”). Citatul din Perelman, prezent în capitolul 2 (p. 82), arată că decizia de a argumenta înseamnă o renunțare la forță. Mielul este nevoit să recurgă la argumentare – la dialogul dialectic care caută probele – afirmînd adevărul și denunțînd minciuna – într-o încercare de a contracara violența inițială. În raport cu lupul care se angajează în interacțiune prin această falsă întrebare, „un fals” dialog – un dialog eristic³⁴ – Mielul se află în poziția celui care trebuie să convingă (aceasta este singura armă pe care o are la dispoziție).

Intervenția L2 a Lupului confirmă faptul că dialogul este de natură eristică. Aserțiunea [6] vine să reafirme presupozia din întrebarea inițială, anulînd toate obiecțiile aduse de către Miel. Faptele demonstrate de către miel sunt situate în opoziție cu un fapt nedemonstrat. Lupul își continuă totuși argumentația eristică. Clauza notată [7] reprezintă un reproș care apare drept un al doilea motiv de amenințare [2] care trebuie pusă în aplicare.

³⁴ Eristic vine de la „eris” care înseamnă ceartă. Protagoras este considerat a fi inventatorul acestei arte a controversii, atât de îndrăgită de către sofisti, și care se pare că lasă loc triumfului absurdului și falsului.

Replica A2 aparținând Mielului, versurile [8] și [9] vin să conteste printr-un fapt obiectiv presupoziția lupului asertată în [7]. Următoarea intervenție a Lupului (L3) pare să accepte obiecția Mielului și să o corecteze [10]. Mielul răspunde la rîndul său (A3) după o aceeași dialectică de respingere a presupozițiilor din [11].

Mecanismul de înlănțuiri nu poate fi descris în termeni simpli de tipul Întrebare > Răspuns, așa cum s-a arătat mai devreme. Dacă întrebarea pare a fi foarte obișnuită pentru deschiderea unui schimb, iar răspunsul ca fiind o componentă reactivă a perechii respective, trebuie să observăm că o aserțiune va da posibilitatea de a se lua inițiativa și de a se deschide un schimb de replici. O aserțiune aduce cu sine un fapt, un dat, o teză pe care interlocutorul este somat fie să o respingă, fie să o admită. Se deschide astfel un schimb de replici, atât printr-un act interlocutiv de interogație, cât și printr-un act de asertare. În plus, valoarea interlocutivă a unei clauze poate fi, în aparență, asertivă sau interogativă și să vizeze, de fapt, o cu totul altă acțiune: reproșurile formulate de către Lup iau forma unei interogații [1] sau a unei simple aserțiuni [7].

Natura eristică a dialogului ales de către Lup este evidentă până la sfârșit: este vorba de a pune adversarul în dificultate, *orice ar spune*. Premisele-presupozițiile nu dețin un rol prea important în dialogul eristic. Mielul este îndreptățit să încerce să-și situeze interacțiunea într-un alt tip de dialog – foarte des utilizat de La Fontaine – unde locul premiselor este important iar adeziunea interlocutorilor este indispensabilă. Faptul că Lupul nu este interesat de acest lucru demonstrează optica sa eristică. Așa cum nota G. Dispaux: „Angajându-ne într-un dialog, arătăm de fapt că avem intenția de a obține un acord, fie el și parțial. Dacă această dorință nu există, relația dialectică se vede dizolvată într-un joc-spectacol al dialogului eristic” (1984: 55).

Felul în care Lupul va încheia interacțiunea este asemănător celui inițial: transferul care se realizează între responsabilitatea directă a Mielului [7] și cea a fratelui [10] și mai apoi a familiei [12] lărgite, în continuare, în termeni de clasă sau de clan (voi). Ultimul argument este adus de către [13], prin conjuncția CĂ și care enunță cel mai bine motivele Lupului: înfruntarea, așa cum sublinia Louis Marin (1986), face parte atât din firea lucrurilor (Lupul), cât și din cultură (Mielul, câinii, ciobanii). Aceste două lumi nu sunt supuse aceluiași legi.

În opinia mea, dacă morala are rolul de a ironiza, aceasta este îndreptată împotriva ordinii lumilor: capcana acestei argumentări sau parodia procesului, ce are clar un aspect eristic, demonstrează că încă trăim într-o lume fără principii, barbară, în care nu se ține seama de cuvînt.

Trebuie precizată și clauza destul de ciudată [14] care pare să relativizeze sigurul motiv al Lupului. Trecînd de la o evidența firească care ar putea să-i justifice faptele [15] la un *se spune*, Lupul demonstrează de fapt că

nici nu a fost victima directă a agresiunii arătate în [13]. Edificiul dialectic este demolat lăsând în acest fel locul sofisticii eristice.

5. Exercițiu de analiză secvențială

Revenind la cele două dialoguri extrase din operele lui Jules Verne, propuse în exercițiul 5.3. din capitolul precedent, determinați secvențele incomplete, precum și înălțăturile formate în cadrul lor.

[A1] - Măine, spuse el, voi ucide acest urs!

[B1] - Măine? Făcu Johnson, care părea că iese dintr-un coșmar.

[A2] - Măine!

[B2] - Dar n-aveți gloanțe!

[A3] - Mi le voi fabrica singur.

[B3] - N-aveți plumb!

[A4] - Nu, dar am mercur!

[B4] - Ah! Domnule Clawbonny, exclamă șeful de echipaj, iată un lucru minunat! Sînteți un om grozav!

[A5] - Nu, prietene, răspunse doctorul, sînt doar un om înzestrat cu o memorie bună și care a citit mult.

[B5] - Ce vreți să spuneți?

[A6] - Mi-am amintit, în legătură cu un fapt pomenit de Căpitanul Ross, în relatarea călătoriei sale; el spunea că ar fi găurit o scîndură groasă de un deget cu o pușcă încărcată cu un glonte de mercur înghețat; dacă aș fi avut la dispoziție ulei, ar fi fost cam același lucru, căci el mai povestește că un glonte din ulei de migdală, tras într-un stîlp, l-a crăpat și a sărit pe pămînt, fără să se fi stricat.*

Jules Verne, *Les Aventures du capitaine Hatteras*

* Jules Verne, *Căpitanul Hatteras*, Editura Ion Creangă, tradus de Iosif Katz, București, 1973. p. 277). (n. tr.)

Capitolul 7

Un exemplu de eterogenitate reglată: monologul narativ în teatrul clasic

După capitolele anterioare, consacrate formelor textuale elementare, mi se pare absolut necesar să trecem la un mod mai complex de combinare a secvențelor eterogene, încercând să reconciliem tradiția retorică cu analiza lingvistică. Monologul narativ în teatru este unul din cele mai importante genuri ale povestirii. El va reprezenta un punct de referință în cadrul prezentei lucrări: este vorba de o secvență inserată într-o altă secvență, dialogală spre deosebire de analiza fabulei lui La Fontaine, studiată în capitolele 2 și 6, în care am întâlnit un model reprezentativ inversat, cel al unui dialog inserat într-o secvență narativă.

Pentru a aborda acest gen narativ singular, voi examina mai întâi relația dintre teatru și narațiune, insistând asupra modalității de inserție a povestirii în dialog. Voi propune, de asemenea, o reinterpretare a textelor lui Jacques Schérer din *Dramaturgia clasică în Franța (La Dramaturgie classique en France)* care se înscrie în acest demers teoretic și istoric, analizând expozițiunea și deznodământul unor binecunoscute monologuri narative³⁵.

3. Teatrul și narațiunea

3.3. Textul teatral: gen narativ sau dramatic?

Încă din Antichitate, și cu precădere, în epoca clasicismului s-a făcut clar distincția între diegeză și mimesis. Acesta din urmă era conceput în sensul *dialogului* platonician, adică mai puțină imitație (sensul comun păstrat până în

³⁵ O primă versiune a acestui studiu, scrisă în colaborare cu Bénédicte Le Clerc, a apărut într-unul din numerele *Pratiques* (nr. 59, septembrie 1988) consacrat genurilor povestirii.

zilele noastre) și mai multă transcriere sau citare. Apar astfel opozițiile *povestire* vs *dialog* sau *mod narativ* vs *mod dramatic*, preluate și de către Gérard Genette, în *Nouveaux discours du récit* (1983). În această lucrare, autorul are o atitudine critică față de demersul întreprins și chiar în ceea ce privește titlul lucrării lui Thomas Pavel, *La Syntaxe narrative des tragédies de Corneille* (1976), subliniind faptul că „sintaxa unei tragedii nu poate fi decât *dramatică* (1983: 13).

Aceeași atitudine critică față de cartea lui T. Pavel transpare și din cele două articole din nr. 4 al revistei *Pratiques*: „Pentru o abordare pragmatică a dialogului în teatru” (Petitjean, 1984) sau în nr. 6 din *Cahiers de linguistique française*, Universitatea din Geneva, „Discursul în teatru și analiza conversațională” (Moeschler și Reboul, 1985). La o simplă confruntare a titlurilor, putem avea deja o perspectivă asupra dezbaterii și înregistra două tendințe: analiza narativă (T. Pavel) și analiza conversației (Reboul-Moeschler) au posibilitatea de a analiza, fiecare cu instrumentele de care dispun, discursul teatrului din epoca clasicismului francez. Faptul că este vorba de tragediile lui Corneille, în primul caz, și de *Școala bărbatilor* și *Violențele lui Scapin*, în celălalt caz, nu schimbă cu nimic datele problemei. Dincolo de „sintaxa narativă” și „analiza conversațională”, putem recunoaște două modalități diferite de abordare a textului de teatru, privilegiind fie modul narativ, fie modul dramatic.

Atunci când, în partea de încheiere a lucrării (paginile 103-106 și 107-110), A. Reboul și J. Moeschler rezumă cele două piese ale lui Molière, ei trec de fapt la o suprimare a dialogurilor și la relatarea monologată a unei *întâmplări*. Este adevărat că o piesă de teatru, la un anumit nivel de descriere (cel al rezumatului mai exact) este o *întâmplare* iar Georges Jean, în lucrarea sa de sinteză despre teatru din colecția „Peuple et culture” a Editurii Seuil, amintește celebrul citat al lui Brecht: „Fabula este miezul spectacolului”, adăugând la aceasta și justificând într-un fel, analiza lui T. Pavel:

„Aceasta [fabula] este constituită din suma evenimentelor în care personajele sunt implicate, fie că vor, fie că nu. Este întâmplarea povestită pentru simpla plăcere a spectatorului. Este ficțiunea care lasă reprezentării posibilitatea de a se desfășura în timp. O putem regăsi chiar și în piesele de teatru contemporan „acolo unde nu se petrece nimic”. Pentru că spectatorul de teatru așteaptă întotdeauna să se petreacă ceva. Această așteptare ar putea construi, de altfel, întreaga fabulă. În plus, fabula este proiecția societății, a istoriei, a ideologiilor.” (1977: 116)

Pentru a considera povestire o piesă de teatru, trebuie să facem trecerea de la nivelul dialogurilor aparținând actorilor-personaje din reprezentarea de teatru la cel al piesei care este un text global comunicat de către un autor (narator) absent unui public (cititor):

La prima vedere, teatrul poate să apară în forma unei narațiuni, mai ales când ne referim la textul de teatru: la cursurile și în testele de literatură, obișnuim să rezumăm piesele din perspectivă narativă. Avem posibilitatea de a studia personajele principale și personajele secundare întocmai precum în textele narrative și putem stabili modelul actanțial al unei piese de teatru care nu se va deosebi în niciun fel de o nuvelă sau de un roman. Însă un astfel de rezumat narativ va rămâne fidel textului sau reprezentației? (Kibedi Varga 1988: 84)

Renunțând la versiunea naratologică, deoarece este mult prea generală și se sprijină doar pe textul propriu-zis, consider că textul de teatru trebuie să se preteze unei descrieri conversaționale, concentrată pe schimbul de replici care constituie materialitatea verbală a reprezentării. Întocmai lui G. Genette, consider că textul de teatru este format din replici-intervenții³⁶ și mă voi opri cu precădere asupra inserțiilor de pasaje narrative din schimburile dialogale. Secvențe precum:

– „În loc de scene, vom avea povestiri” (prefață la *Cromwell*).

– „Una din regulile teatrului este să nu introducem în povestire decât lucruri care nu pot să apară în acțiune” (prefață la *Britannicus*).

trădează lipsa unui consens în stabilirea unui model de introducere a dialogului și a momentelor narrative.

Se poate observa cum opoziția între scene-acțiuni-dialog, pe de o parte, și narațiunea, pe de altă parte, este percepută ca atare și de către scriitori (Hugo și Racine). Textul de teatru presupune prezența unor zone textuale considerate a avea un caracter atât de eterogen (*dialog vs povestire*), încât clasicii – arătându-se împotriva unor excese de forme teatrale, prezente încă înainte de Fronda³⁷ – au considerat necesar să codifice aceste relații.

A. Kibedi Varga descrie natura dialogală a textului de teatru:

Aceasta presupune prezența a numeroase elemente non dramatice care apar în *expozițiune*, adică informațiile care au legătură cu evenimentele anterioare acțiunii și pe care autorul le povestește cuiva, în general; evenimentele propriu-zise, reprezentate pe scenă, se reduc, în ceea mai mare parte, la minimum: tot ceea ce unui narator i-ar plăcea să povestească cu multă vervă, toată viața tumultoasă a personajelor, toate vor ține de trecut. Narațiunea devine aproape în întregime anterioară acțiunii; ea este condiționată de către aceasta, însă secvența narativă se reduce la minimum.[...] Odată acțiunea declanșată, narațiunea apare ca un obstacol; așa cum sunt, de exemplu, descrierile în romanele realiste, ea este necesară, dar încetinește mersul povestirii. (1988: 84)

³⁶ La care se cuvine să adăugăm, bineînțeles, și didascaliile foarte scurte în teatrul clasic, însă foarte numeroase și dezvoltate la Hugo, de exemplu, pentru a arăta un exemplu reprezentativ.

³⁷ Mișcare social-politică din Franța, la mijlocul sec. XVII, îndreptată împotriva absolutismului regal. (n. tr.)

Deoarece textul teatrului clasic presupune prezența unor secvențe narative, se cuvine să arătăm modalitățile de descriere a acestor secvențe monologale, și, mai ales, modul lor de inserție în textul dialogal. Pentru o lingvistică textuală, studiul monologului narativ are o dublă intenție: insistă, pe de o parte, asupra problematicei inserției secvențelor eterogene de tip: [conversație [povestire] conversație] și permite, pe de altă parte, o vizualizare a naturii profund dialogice a schimburilor narative. Prin ceea ce numim astfel *povestirea în conversație* se subliniază deschiderea și co-construirea unei povestiri de către naratorul-recitator și interlocutorul său. Apare în acest fel o triplă problematică: cea a structurii interne (intra-textuală) a monologului narativ, cea a inserției (cotextuale) a povestirii în dialog, cea a funcției interacționale (contextuală) a schimbului verbal.

3.4. Povestirea în conversație (*Școala femeilor* II, 5)

În capitolul 2 am propus o definiție simplificată a secvenței narative (fac trimitere în special la analiza fragmentului din *Cei trei moliși* de Camus, care ne-a permis să explicăm structura intratextuală a monologului narativ – „sintaxa sa narativă” și inserarea sa în contextul conversațional – „sintaxa sa dramatică”). Pe baza acestei prime descrieri, putem afirma că monologul narativ în teatru presupune, ca orice povestire orală, două macro-propoziții care îl încadrează: o Intrare-prefață (Pn0) și o Evaluare finală sau Morală (PnΩ). Prima face trecerea de la universul actual, în care are loc schimbul verbal, la universul narațiunii, cea de-a doua urmează, în schimb, traiectoria inversă. Mai departe, se va putea constata cum, în dramaturgia clasică, un ansamblu de replici pregătește, în general, o povestire nu doar prin Intrarea-prefață ci și printr-un Rezumat. Așa cum am putut observa, povestirea poate să cuprindă și Evaluări; atunci când sunt asumate de către povestitor, acestea sunt, în general, destinate să semnaleze ieșirea din povestire sau să capteze și să mențină atenția interlocutorului.

Aceste prime observații au aplicație directă în monologul narativ clasic. Molière creează totuși, în scena II, 5 din *Școala nevestelor*, un alt mod de evaluare: o evaluare externă prin intermediul destinatarului, interpretant al povestirii. Este vorba de scena care începe cu binecunoscuta înlănțuire de replici din versurile 460 și 461.

Arnolf – Ai tu vreo noutate?

Agnès – Pisicu ăla mic

S-a prăpădit săracu’.*

În această scenă predomină un act verbal *de cerere a unei informații* și momentul de așteptare a unui cu totul alt fel de răspuns. În această situație, similară unui interogatoriu, Agnès, fiind somată să povestească, nu are nevoie să impună momentul luării de cuvânt în forma unei narațiuni. Din lipsă de spațiu, nu voi analiza decât prima povestire a lui Agnès (versurile 483 la 542), redând fragmentul care ne interesează pentru demonstrație:

[...] Arnolf (după ce a stat puțin pe gânduri)

- 470 Nu mai departe, astăzi, îmi spuse un vecin
Că-n lipsa mea, la tine, venea un om străin,
Că tu-l primeai în casă, și-l ascultai într-una,
Dar mie dintr-o dată mi-a mirosit minciuna
Și am făcut prinsoare că nu-i adevărat...
Agnès
- 475 Cum? Ai făcut prinsoare? Atunci te-ai curățat!
Arnolf
Ce spui? A fost în casă un străin?
Agnès
- Vezi bine!
Și n-a lipsit , pot spune, un ceas de lângă mine.
Arnolf, (încet, aparte)
- Mărturisirea asta, pe cât îmi pare mie,
E cel puțin o probă de nevinovăție.
(tare)
- 480 Mi-aduc aminte bine, sau poate mă înșel,
Dar parcă dasem ordin să nu primești de fel?
Agnès
- Da. L-am primit, dar nu știi de ce. Și dumneata
Te-ai fi purtat cu dânsul, desigur, tot așa.
Arnolf
- Se poate. Povestește-i, te rog, de-a fir a păr.
Agnès
- 485 Vei crede că-i poveste, și-i totuși adevăr.
Lucram la o scufie, sus pe balcon, când iată,
Un tânăr foarte bine în stradă se arată,
Și dânsul cum remarcă așa prezență
Adânc se ploconește făcând o reverență,

* Molière, *Școala nevestelor*, traducere de George F. Gesticone, București, 1955, Editura de Stat pentru Literatură și Artă. (n.tr.)

- 490 Nevrând să par moică, pe loc, la rândul meu,
Prin altă reverență l-am salutat și eu.
El face încă una, plecându-se profund.
Tot prin o reverență la rândul meu răspund
El iarăși se întoarce și face o a treia;
Eu nu mă dau bătută: răspund și la aceea.
- 495 El trece înc-o dată, de două ori, de nouă
Și face la tot pasul o reverență nouă;
Eu care cu privirea mea îl urmăream
O nouă reverență la rândul meu făceam.
- 500 Noroc că între acestea și noaptea a venit,
Altminteri, cine știe, mergeam la infinit,
Deoarece în cazul în care mă dădeam bătută,
Ar fi crezut că eu sunt prost crescută!
- Arnolf
- Prea bine
- Agnès
- Dimineața, șezând în prag, aci,
Veni la mine-o babă și astfel îmi vorbi:
- 505 „Copila mea! Prea sfântul e supărat. Mă tem
ție ca să nu trimită asupra ta blestem,
El te-a făcut frumoasă; tu însă cu păcat
Te folosești de harul ce ție ți l-a dat.
Deci află că un suflet se plânse chiar acuși
- 510 De rana dureroasă pe care i-o făcuși.
- Arnolf (aparte)
- Ah! Cotoroanța naibii! Năpîrcă blestemată!
- Agnès
- Un om rănit de mine? Întreb atunci mirată.
– De tine, zise baba. Rănit de moarte, vai!
E tînărul pe care aseară-l salutai.
- 515 – Dar cum se poate una ca asta, zic. Făcui
Să cadă din greșeală vro oală în capul lui?
– Ei asta-i! zise baba. Nu fuse nicio oală.
Cu ochii tăi, frumoaso, mi l-ai băgat în boală.
– Vai, Doamne! Zic Asemeni cuvinte mă tulbură
- 520 La ochi sunt eu bolnavă, și lumea-nbolnăvesc?
525 Da, zise baba. Curge din ochii tăi otravă
Și nu cunoști, măicuță, puterea ei grozavă.
Sărmanul om tînjește, puterile îl lasă.
Și dacă – zice iarăși bătrîna cea miloasă –
- 525 Nu vrei să fii cu dînsul puțin mai milostivă,
În trei sau patru zile îi rupem de colivă.
– Vai, Doamne, zic. Se poate? Aș plînge de durere.
Dar mie, bietul tînăr ce ajutor îmi cere?
– El cere – zise baba – un lucru de nimic:

- 530 Să vie să te vadă și să vorbești un pic
Privirea ta, atâta, mai poate să-l învie,
Că pentru boala asta nu-i altă doftorie.
– Vai – zic eu – bucuroasă; păi dacă e așa,
Să vină să mă vadă de câte ori o vrea!
- Arnolf (aparte)
- 535 Spurcată vrăjitoare! Ah! Scorpie mîrșavă!
Plăți-ți-ar Domnul mila cu care torni otravă!
- Agnès
- Astfel veni la mine și-l vindecăi de boală.
Acuma, spune singur, făcui vreo greșeală?
- 540 Aș fi putut rămîne așa nepăsătoare
Știind că fără mine sărmanul tânăr moare?
Eu care simt în suflet durere orișicui,
Și care plîng cu hohot când văd murind un pui.
- Arnolf (încet, aparte)
- Simțirea ei denotă un suflet ne-ntinat;
De ce plecai la țară! Sunt singur vinovat!
- 545 Lăsai în voia soartei o inimă plăpândă,
Știind că Don-Juan-ii stau pururea la pândă.
Mă tem că ticălosul, în graba lui murdară,
N-a stat la îndoială s-o facă de ocară.

Povestirea lui Agnès începe (v. 484) cu o Intrare-prefață tip, destinată să sublinieze caracterul de surpriză al povestirii care urmează: „Mărturisirea asta, pe cât îmi pare mie,/E cel puțin o probă de nevinovăție”. Această Intrare-prefață este precedată chiar de un fel de Rezumat (v 476), o mărturisire care transformă povestirea ce va urma într-o explicație-justificare a faptei înfierate, aceea de a primi un bărbat în casă fără permisiunea soțului (v. 479-480). Caracterul dialogic al povestirii apare în cererea formulată de către Arnolf: „Povestește, te rog, de-a fir a păr.” (v. 483). În plus, nucleul – Complicație-Pn2 din versurile 503 la 520, Acțiunea-evaluare-Pn3 de la versurile 512 la 528 și Rezoluția-Pn4 de la versurile 529 la 534 – cuprind un dialog raportat. În fine, fiecare din aceste macro-propoziții esențiale (Complicația Pn2 și Rezoluția Pn1) este urmată de evaluarea explicită a lui Arnolf. Dacă acesta din urmă subliniază sfârșitul situației inițiale (Orientarea-Pn1) prin „Foarte bine”, aceste două evaluări în *aparteu* din versurile 511 („Ah! Cotoroața naibii! Năpărcă blestemată”) și 535-536 („Spurcată vrăjitoare! Ah! Scorpie mîrșavă!”) marchează cele două evenimente majore ale progresiei narative. Structura acestei introduceri în scenă este următoarea:

(a) Dialog (v. 482)

(b) Rezumat (478)

Cerere de povestire (483)

Intrare-prefață (484)

(c) [POVESTIRE]

Pn1 = Orientare (v. 485-502)

Pn2 = Complicație (v. 503-510)

+ Evaluarea lui Arnolf (apartea din v. 511)

Pn3 = Reacția-evaluare (v. 512-528)

Pn4 = Rezolvarea (v. 529-534)

+ Evaluarea realizată de Arnolf (apartea din v. 535-536)

Pn5 = Situația finală (v. 537)

(d) Coda (întoarcerea la dialog: 538-542)

Morala (543-548)

(e) Dialogul și apoi povestirea 2.

Așa cum putem observa, inserția dialogului în Pn2-Pn3-Pn4 și, mai ales, evaluările ce urmează după declanșatorii Pn2 și Pn4 subliniază structura internă a secvenței. Trebuie să adăugăm la aceasta că elipsa evenimentelor rezumate în v. 537 reprezintă un pretext pentru soțul gelos de *cerere a unei noi povestiri* complementare (povestirea 2). Molière găsește o rezolvare la această problemă tehnică prin introducerea unui povestiri în cadrul dramei, moderând momentele de întrerupere ale naratoarei și introducând în cadrul narațiunii dialoguri raportate.

Trebuie să urmărim acum modalitatea prin care retorica și dramaturgia abordează aceste fapte pe care tocmai le-am amintit.

4. Abordarea monologului narativ clasic în dramaturgie

Așa cum se ilustrează în istoria teatrului, și așa cum tocmai am menționat și noi, povestirea este o formă monologată de întindere variabilă, inserată într-un dialog. În funcție de curentul specific, povestirea apare ca fiind asumată fie de către povestitor (n. tr. *povestăș*), care este străin acțiunii, fie de către un personaj implicat în acțiune.

Primul caz reprezentativ poate fi regăsit în tragedia antică și în versiunile sale moderne: corul din *Antigona* de Anouilh, vocile din *Mașina infernală* de Cocteau, cerșetorul din *Electra* de Giraudoux realizează acest rol printr-o detașare obiectivă față de acțiunea propriu-zisă. În dramaturgia clasică, regăsim ilustrat, cu precădere, cel de-al doilea caz.

Încă din perioada Frondei, locul și funcțiile povestirii au fost extrem de convenționalizate. *La dramaturgie classique en France* de J. Schérer (1966) rămâne cea mai bună sinteză care cuprinde regulile teatrului de la acea vreme.

Cea de-a doua parte a acestei lucrări prezintă interes prin „Structura externă a piesei de teatru” care face parte din capitolul 4, consacrat formelor fixe. Într-o primă etapă, înainte de a lua în discuție monologul și aparteau, J. Schérer analizează regulile povestirii (1966: 229-2359 și „forma”, „funcțiile” și „recunoașterea” acesteia (1966: 235-244).

4.3. Cele trei legi ale monologului narativ

Observațiile lui J. Schérer sunt prea puțin sistematizate, astfel încât, dintre acestea, am ales să preiau și să sintetizez doar trei legi – care au legătură, bineînțeles, unele cu altele și pe care le denumesc astfel:

- o lege de omogenitate textuală sau legea economiei;
- o lege referențială sau legea informației;
- o lege pragmatică sau legea motivației;

Legea economiei

Această lege corespunde afirmației din prefața la *Britannicus*, de Racine, citată mai devreme: „Una din regulile teatrului spune să nu introduci în povestire decât lucruri care nu pot intra în acțiune.” Este vorba aici de o modalitate de punere în text: povestire sau dialog. Dacă prin povestire se raportează evenimente (legea informației) care nu pot fi reprezentate pe o scenă, aceasta se datorează regulii celor trei unități (de loc, de timp și de acțiune) și regulii convenției. Legea economiei controlează, cu precădere, *durata* povestirilor: într-un gen dramatic dialogal, materializat, în esență, prin cuvântul care exprimă emoție și trăire pasională, narațiunea monologală apare ca o soluție de compromis la care nu trebuie să apelăm decât trecând direct la subiect și fără prea multe excese. Cu privire la ceea ce numește „povestirea dramatică”, Pierre Guiraud insistă asupra eterogenității textuale și afirmă, în propria-i manieră, incompatibilitatea stilistică fundamentală dintre dramă și povestire: „Aceasta din urmă, într-adevăr, în măsura în care postulează o separare dintre timpul narat și timpul narațiunii, lasă în suspans timpul dramatic și rupe firul acțiunii” (1969: 152). În aceeași măsură în care descrierea poate să reprezinte un obstacol pentru progresia narativă, în genul romanesc, caracterul monologal al povestirii vine să rupă ritmul înlanțuirilor dintre replici. Această lege a economiei este în întregime justificată de respingerea de către clasici a oricărui caracter eterogen și de căutare constantă a unei unități discursive: dialogul. Am putut deja observa, în scena 5, actul II din *Școala nevestelor*, cum dialogul (replicile lui Arnolf în aparteu și discursul raportat) poate să slăbească densitatea unui monolog narativ.

Legea informației

Cea de-a doua lege este determinată de cerințele referențiale. Povestirea trebuie, datorită limitelor impuse de „unități”, să aducă informații privind faptele necunoscute (legea 2.a.); de asemenea, datorită profilelor psihologice din teatrul clasic, ea trebuie să ofere informații despre caracterele personajelor (legea 2. b.). Informația se referă fie la personaje absente dar despre care se vorbește în povestire, fie la personaje prezente: naratorul-povestitor și/sau auditorul său. Pierre Guiraud subliniază, pe bună dreptate, că funcția de informație trebuie „să fie mascată și subordonată acțiunii”.

Alegem trei exemple care, credem noi, vor fi suficiente pentru a demonstra cele afirmate: o maximă de Corneille, în critica la *Mincinosul*, arată că – conform legii 2.a – „nu trebuie niciodată să povestești ceea ce spectatorul a văzut deja” și, în critica la *Polyeucte*, adaugă: „[...] Sunt lucruri despre care spectatorul trebuie să afle prin intermediul actorilor care, la rândul lor, le află unii de la alții, dar aceasta trebuie făcută cu multă grijă astfel încât cel care află să nu fi știut dinainte, la fel cum nici spectatorul nu știe.” În scena 2 din actul IV din *Horățiu*, atât din punct de vedere psihologic, cât și dramaturgic, este firesc să-l regăsim pe Valère, într-o povestire despre cea de-a doua parte a luptei horățiilor cu curiații, ce se întinde de-a lungul a treizeci de versuri, insistându-se asupra renumelui tânărului erou absent din scenă (legea 2.b.). În sfârșit, intervențiile sâcăitoare ale lui Arnolf, din scena studiată mai devreme din *Scoala nevestelor*, care cuprind evaluări succesive rostite în aparteu, sunt, bineînțeles, destinate a arăta mai degrabă gelozia bietului moșneguț, decât să reliefeze fapte care nu s-au petrecut vreodată. Cât despre inocența (în narațiune) lui Agnès, aceasta este recunoscută și subliniată chiar de către Arnolf (v. 477-478 și 543).

Trebuie să insistăm asupra unei interesante excepții din scena III, 3 din piesa *Vicleniile lui Scapin* (asupra căreia voi reveni în paginile 215-216), în care Zerbnette îi povestește lui Géronte întâmplarea prin care tocmai acesta trecuse. Efectul comic rezidă în aceste quiproquo-uri. Ambiguitatea referențială (ea nu știe, de fapt, despre cine râde și nici nu bănuiește că deicticul „aia” face trimitere către interlocutorul: „javra aia de zgârcit”), precum și nerespectarea legii informației, reprezintă de asemenea, o sursă a comicului.

Legea motivației

Lege pragmatică prin excelență, această cea din urmă lege subliniază nevoia ca povestirea, dincolo de un simplu aport de informație, să trezească o anumită emoție. Monologul narativ trebuie să treacă însă peste un anumit obstacol, pe care Corneille, în critica la *Cidul* (1660), citându-l pe Horățiu, îl definește astfel: „Ceea ce se arată privirii ne emoționează mai mult decât ceea

ce aflăm dintr-o povestire”; această idee este reluată într-un al doilea discurs din 1660 (*Despre tragedie*): „O povestire va impresiona mai puțin decât un spectacol.” De data aceasta, gratuitatea nu este admisă nici de cel care povestește și nici de cel care ascultă (personaj sau spectator). Anumite momente sau pasaje din text pot fi considerate momente cheie pentru motivația narativă:

– Partea de început a unei piese, cu *povestirea din expozițiune*, prezintă situația, personajele, relațiile dintre ele, modul în care se țese intriga; astfel aceasta se supune legii informației (atât a spectatorului cât și a personajelor auditor). El trebuie, în plus, să fie motivat, nu doar printr-o disproporție între, ceea ce știe naratorul și ceea ce nu știe (știu) auditorul (auditorii), ci și printr-un act de cerere de informație sau printr-o revelație care îl introduce pe spectator în plină dramă.

– Partea de final care cuprinde *povestirea din deznodământ* face legătura dintre momentul încheierii dramei cu momentul revelator (în comedie) al relațiilor de familie dintre personaje, relații intime neștiute până atunci, conform legii informației; însă acest moment, la rândul lui, va fi motivat de un efect – o emoție – în rândul personajelor (sau îndreptat asupra unui singur personaj).

– Acestor două povestiri din momentele cheie, se adaugă *povestirile intermediare*, legate și acestea, la rândul lor, etapelor importante din cadrul acțiunii „care au o încărcătură emoțională, atât de partea naratorului, cât și de partea auditorului.

Încă o dată, scena II, 5 din *Școala nevestelor* ne permite să reliefăm motivația afectivă și psihologică a prezenței povestirii atât de partea celui care o ascultă (aparteurile succesive ale lui Arnolf), cât și de partea celei care narează întâmplările și care vorbește de altfel despre propriile reacții de uimire (versurile 512, 515, 519, 527, 533), ba chiar exprimă acest dezechilibru emotiv subliniat în versurile 565 și 566, prin acest aparteu a lui Arnolf: „O, supărătoare iscodire a unui secret îngrozitor / Din pricina căruia chiar iscoditorul suferă înfiorător”. Totuși, chiar și în acest caz, pentru clasici – cu excepția comediei cel puțin – se impune o anumită măsură: naratorul și auditorul nu trebuie să fie nici indiferenți, nici prea implicați în povestire. Trebuie să adăugăm la aceasta că legea motivației exclude genul de povestire adresată exclusiv publicului, care ar întrerupe firul acțiunii.

4.4. O povestire dintr-o expozițiune mai complexă: Vicieniile lui Scapin I, 2

O exclamație, în partea de introducere, marchează sosirea în scenă a povestitorului:

Scapin

(1) Ce s-a întâmplat, nobile Octave? Ce-i tevatura asta? Nu sînteți în apele dumneavoastră.

Octave

(1) Ah, bietul meu Scapin! Sînt pierdut, sînt deznădăjduit, cel mai nefericit om din lume

Exclamațiile lui Octav îi trezesc curiozitatea lui Scapin care vrea să afle ce îl determină pe acesta să ajungă într-o astfel de stare (întrebări ale curiozității); prin mărturisirea lui, Octave anunță ceea ce va constitui punctul de plecare al oricărei povestiri (Complicația-Pn2 a întregii piese)

Scapin

(2) Cum așa?

Octave

(2) N-ai aflat nimic cu privire la mine?

Scapin

(3) Nimic.

Octave:

(3) Se-ntoarce tata cu domnul G ron te,  i vor să mă-nsoare

Dialogul care urmează justifică necesitatea realizării unei întoarceri de la Complicație-Pn2 la Situație inițială (sau Orientarea-Pn1) pentru a-i putea oferi mai multe explicații lui Scapin:

Scapin

(4) Ei,  i unde-i nenorocirea?

Octave

(4) Vai! Nu cuno ti pricina nelini tii mele?

Scapin

(5) Nu. Dar depinde de dumeavoastră s-o aflu curând.  i știu să alin, să fiu p rta  la suferin ele celor tineri.

Urmează, din partea lui Octave, o cerere de Rezolvare-Pn4 ce va permite introducerea temei „vicleniei”, altfel spus controlul teatral al intrigii de inut de către valet care reprezintă, de fapt, întreaga temă a piesei:

Octave

(5) Ah, Scapin, dac-ai putea născoci, dac-ai putea găsi ceva ca să ies din încurcătură  i-a  datora mai mult decât viața.

Scapin

(6) Ca să spun drept, c nd m-amestec, pu ine lucruri mi se împotrivesc. Cerul mi-a dat, fără-ndoială, harul să mă pricep a scorni dr g l  enii de duh,

galanterii năstrușnice, cărora numai neștiutorul de rînd le zice șmecherii. Și pot spune fără să mă laud, că nu s-a văzut încă meșter mai priceput ca mine la trasul sforilor și în uneltiri, care să fi cîștigat o faimă mai mare ca mine în această nobilă îndeletnicire. Dar, pe legea mea, astăzi iscusința nu e la preț, și, de cînd cu necazul pe care l-am avut într-o anumită întîmplare, m-am lăsat păgubaș.

Octave

(6) Cum așa? Ce întîmplare?

Scapin

(7) O poveste cu prilejul căreia m-am pus rău cu justiția.

Octave

(7) Cu justiția?

Scapin

(8) Da, nu m-am prea avut bine.

Octave

(8) Tu cu justiția?

În acest punct, ne așteptăm la o inversare a relației narative care l-ar putea determina pe Scapin să povestească, însă acesta întrerupe digresiunea pentru a-i cere lui Octave să înceapă povestirea unor alte evenimente anterioare situației prezente și pe care trebuie, din nou, să le explice:

Scapin

(9) Da, s-a purtat foarte urât cu mine. Și m-am supărat atît de tare de nerecunoștința veacului, că m-am hotărît să nu mai fac nimic. Dar, ajunge! Mai bine, povestești-mi ce vi s-a întîmplat.

Mișcarea amplă a orientării-Pn1' a povestirii lui Octave se desfășoară pe două planuri: dacă ne plasăm și preluăm punctul de vedere al lui Scapin, legea informației nu este respectată („Știu asta”), dar din punctul de vedere al spectatorului, aportul informațional este vizibil, respectând în același timp planul unei povestiri din cadrul expozițiunii:

Octave

(9) Știi, Scapin, că acum două luni domnul Géronte și tata au pornit într-o călătorie pe mare, fiind tovarăși de negoț.

Scapin

(10) Știu.

Octave

(10) Și că Léandre și cu mine am fost lăsați de tații noștri, eu sub protecția lui Sylvestre, iar Léandre sub a ta.

Scapin

(11) Da. Și mi-am îndeplinit treaba cât se poate de bine.

Octave

(11) Scurtă vreme mai târziu, Léandre a întâlnit o tânără egipteană de care s-a îndrăgostit.

Scapin

(12) Știu și asta.

Octave

(12) Cum suntem buni prieteni, mi-a mărturisit dragostea lui, și m-a dus să văd fata pe care, ce-i drept, am găsit-o frumoasă, dar nu chiar așa cum ar fi vrut el. Zile întregi nu-mi vorbea decât de ea, îi slăvea peste măsură în orice clipă frumusețea și grația, îi lauda inteligența și-mi povestea cu înflăcărare de farmecul conversației ei, din care îmi reda pînă și cele mai neînsemnate cuvinte, silindu-se întotdeauna să mă facă să le găsesc cele mai spirituale din lume. Mă certa uneori că nu-s destul de simțitor la ce-mi spune, mă învinuia mereu de nepăsare față de arșița iubirii.

Scapin

(13) Nu văd unde vreți să ajungeți.

Ultima replică a lui Scapin sancționează digresiunile lui Octave și apare ca o cerere de povestire care să prevadă Complicația-Pn2', de fapt o ieșire din Orientarea-Pn1'. Fiind introdusă prin expresia „Într-o zi” replica lui Octave aduce cu sine propoziția necesară declanșării povestirii:

Octave

(13) Într-o zi, însoțindu-l la niște oameni care au în păstrare obiectul năzuinței sale, auzim dintr-o ccăsuță de pe-o stradă lăturalnică vaiete însoțite de multe suspine. Întrebăm ce se petrece. Otfînd, o femeie ne spune că am vedea acolo, la niște străini, ceva vrednic de milă, și că numai dac-am avea inimi de piatră n-am fi mișcați.

Scapin

(14) Unde vreți să ajungeți?

Octave

(14) Curiozitatea m-a făcut să-l îndemn pe Léandre să vadă despre ce e vorba.

Ceea ce urmează după replica lui Octave reprezintă o amplă descriere dominată de imperfect și punctuală prin evaluările realizate de Scapin și de Octave. Se dă macro-propoziția Pn3' de factură clasică:

Octave

(14) Intrăm într-o săliță unde găsim o bătrână ce trăgea să moară, vegheată de o slujnică ce jelea, și de o tinără fată numai lacrimi, cea mai frumoasă, cea mai înduioșătoare din lume.

Scapin

(15) Aha! Aha!

Octave

(15) O alta ar fi arătat înspăimântătoare în starea în care se afla ea, căci nu purta drept veșmînt decît o biată fustiță, cu un pieptar de noapte dintr-un simplu larhet, pe cap avea o basma galbenă, răsucită pe creștet, care lăsa să-i cadă părul răvășit pe umeri. Și totuși, așa cum ni se înfățișa, strălucea fermecătoare, și întreaga-i făptură nu era decît drăgălășenie și grație.

Scapin

(16) Acum bănuie unde vreți să ajungeți.

Octave

(16) Dacă ai fi zărit-o, Scapin, chiar și așa cum am văzut-o eu, ai fi găsit-o minunată.

Scapin

(17) Nici nu mă îndoiesc. Chiar fără s-o fi văzut, îmi dau seama că era cu totul și cu totul fermecătoare.

Octave

(17) Lacrimile ei nu erau din acele neplăcute care slujesc fața. Plîngînd, avea o grație adorabilă, iar durerea ei era cea mai frumoasă din lume.

Scapin

(18) Îmi închipui.

Octave

(18) Izbucneam toți în lacrimi, cînd o vedeam aruncîndu-se la pieptul acestei muribunde, pe care o numea scumpa ei mamă. Și n-a fost om să nu-și fi simțit inima sfîșiată văzînd o fire atît de iubitoare.

În baza multiplelor evaluări făcute de către Octave, Scapin anticipează Rezolvarea-Pn4' pentru a accelera cursul evenimentelor narate:

Scapin

(19) Adevărat, e înduioșător. Și-mi dau seama că firea asta atît de bună v-a făcut s-o îndrăgiți.

Octave

(19) Ah, Scapin, și-un păgîn ar fi îndrăgit-o.

Scapin

(20) Fără îndoială. Om ești...

Octave

(20) După câteva cuvinte, prin care-am încercat să potolesc suferința acestei ființe încântătoare atât de ndurerate, am plecat de-acolo. Întrebându-l pe Léandre ce părere are despre fată, mi-a răspuns că o găsește destul de frumușică. M-a supărat indiferența lui cu care îmi vorbea și n-am putut să-i dezvălui tulburarea pe care mi-o stîrnise în inimă farmecul ei.

Conștient de faptul că narațiunea stăpânului său este saturată de digresiuni descriptive și evaluative, Sylvestre se hotărăște să-l întrerupă pentru a formula el însuși conținutul Situației de final-Pn5' a ceea ce nu constituie, de fapt, decât prima secvență a unei povestiri pe care, de acum înainte, o asumă pentru a conduce narațiunea către secvența următoare:

Sylvestre

(lui Octave)

(1) Dacă nu scurtați povestea, stăm aici pînă mîine. Lăsați-mă s-o isprăvesc în două cuvinte. (lui Scapin) În aceeași clipă inima lui ia foc, simte că nu mai poate trăi dacă nu se duce s-o mîngîie...

Situația finală din prima secvență (Pn5'-Sn1') și Situația finală din a doua (Pn1"-Sn2) coincid modelului de relație liniară a secvențelor narative. Sylvestre vine, mai apoi, cu Complicația-Pn2":

Sylvestre (1 urmare):

[...] deseale lui vizite sînt respinse de slujnica devenită, prin moartea mamei, guvernantă. Dumnealui e disperat. Stăruie, neagă, imploră: de pomană. Și se spune că fata, deși fără avere și fără ocrotire, e de neam ales și dacă n-are de gînd s-o ia de soție să-și vadă de drum. Piedicile îi ațîță dragostea. Stă de vorbă cu el însuși, se frămîntă, judecă, cumpănește, se hotărăște. De trei zile, iată-l înșurat cu ea.

Două evaluări introduse prin „iată” punctează această Complicație-Pn2". Urmează o Evaluare-Pn3" care aduce cu sine anunțul explicit din punct de vedere metalingvistic din macro-propoziția-Pn4" pe care propun să o numim „Rezolvare”:

Sylvestre (1 urmare):

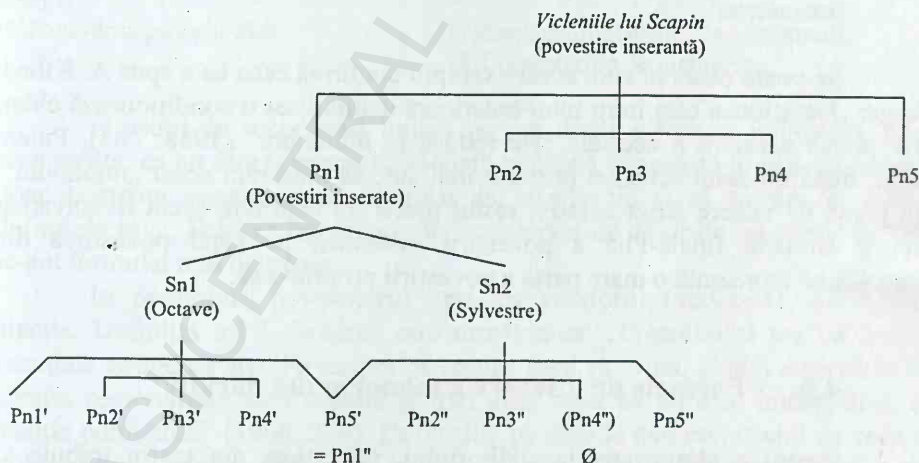
Stă de vorbă cu el însuși, se frămîntă, judecă, cumpănește, se hotărăște.

Rezolvarea-Pn4" este, de fapt, sub-înțeleasă: Sylvestre, conform contractului economiei în discurs, își încheie narațiunea prin enunțarea directă a Situației finale-Pn5" din cea de-a doua secvență a povestirii din expozițiune:

Sylvestre (1 urmare):
De trei zile, iată-l însurat cu ea.
Scapin: (21)
M-am lămurit.

Subliniem, pe de o parte, contrastul dintre cele două secvențe asumate de către cei doi naratori diferiți (doi naratori a căror implicație psihologică în evenimente este diferită, conform legii motivației) și eficiența lui Sylvestre care își vede narațiunea sancționată pozitiv printr-un „M-am lămurit” rostit de Scapin, ce reprezintă opusul fatidicului „Ei și?” despre care am discutat mai devreme.

În acest punct al scenei, Sylvestre și Octave reiau narațiunea la nivel superior care ne aduc în situația prezentă a personajelor (Situație inițială – Pn1) și anunțul prealabil al lui Octave, din Complicație-Pn2: „întoarcerea neprevăzută a tatălui, care nu era așteptat decât peste două luni”. Putem înțelege astfel că cele două secvențe narrative din expoziție nu constituiau decât Situația inițială-Pn1 a povestirii piesei în curs de desfășurare. Se dă, de această dată, cazul inserării a două secvențe într-o povestire inserantă:



Urmează enunțarea Complicației-Pn2:

Sylvestre:
Și-acum, colac peste pupăză, întoarcerea neprevăzută a tatălui, care nu era așteptat decât peste două luni, descoperirea tainei căsătoriei de către unchi și

cealaltă căsătorie pe care vor să o pună la cale cu fiica domnului Geronte de la nevasta lui de-a doua, cu care se spune că a fost însurat la Tarent.

Octave:

Unde pui sărăcia în care se zbate ființa iubită și neputința mea să-i vin în ajutor.

Apare din partea lui Scapin o reacție de evaluare a situației (Evaluare-Pn3), care vine să închidă ceea ce putem considera o povestire din cadrul expozițiunii:

Scapin

Asta-i tot? Iată-vă dați peste cap pentru o nimic toată. Și pentru asta vă pierdeți firea?

Scapin urmărește, printr-o anticipare a Rezolvării-Pn4 care reprezintă bineînțeles, întregul resort dramatic al piesei și care face trimitere la cererea – semnalată mai sus – lui Octave, de venire în ajutor:

Scapin. (22 urmare) – Nu ți-e rușine să-ți pierzi cumpătul pentru atâta lucru? Ce naiba, ești mare și burduhănos ca o namilă și nu ești în stare să ticluiești ceva, să născopești un șiretlic dibaci, un mic tertip onest, ca să ieșiți la liman? La naiba ce nerozie! Ce-aș mai fi vrut să mi-i fi dat, odinioară, pe babacii noștri pe mînă, să-i trag pe sfoară, cum i-aș mai fi dus de nas! Nu eram decât de-o schioapă cînd mi se și dusese buhul pentru sutele de vicleșuguri de toată frumusețea!*

Se poate observa cum acest exemplu confirmă ceea ce a spus A. Kibedi Varga: „Narațiunea este întru totul anterioară acțiunii; ea o condiționează chiar, însă partea narativă a acesteia este redusă la minimum” (1988: 84). Putem astfel, după modelul schemei propuse mai sus, să măsurăm acest „minimum”: din punct de vedere strict narativ, restul piesei nu cuprinde decât Rezolvarea-Pn4 și Situația finală-Pn5 a povestirii inserante, pe cînd povestirea din expozițiune reprezintă o mare parte a povestirii propriu-zise.

4.5. Formele de inserare a monologului narativ

Pentru a atrage atenția auditoriului, povestirea din teatru trebuie să respecte nu numai cele trei legi despre care am vorbit, ci, în plus, să uzeze de o anumită „formă” specifică clasicilor, ale cărei componente tip vor fi descrise în cele ce urmează.

* Molière, *Vicleniile lui Scapin*, traducere de George F. Gesticone, București, 1955, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, p. 381. (n. tr.)

Povestirea propriu-zisă este încadrată de un anumit număr de „dezvoltări accesorii”, legate direct de enunțul povestitorului și de reacțiile auditorului. Aceste dezvoltări, înscrise în schimbul dialogal, prelungesc legea pragmatică a motivației. J. Schérer insistă asupra schimburilor care încadrează povestirea propriu-zisă. El rezumă modul în care povestirea este „foarte bine încadrată” și enumeră mai întâi elementele care contribuie la aceasta: „preambulul, justificarea, întrebările, anunțarea faptelor, exclamațiile și comentariile” (1966: 235-236) pentru a ajunge la o „formă tip atât de completă pe cât este posibil”: Exclamațiile povestitorului [0]; întrebările auditorului [1]; anunțul faptelor [2]; exclamațiile, comentariile și din nou alte întrebări ale auditorului [3]; justificarea și preambulul povestirii [4]; cererea povestirii [5]; povestirea propriu-zisă [6], întreruptă de exclamațiile și de comentariile auditorului [7], care are posibilitatea după povestire să facă alte comentarii [8].

Avem, dacă urmărim ordinea canonică propusă de J. Schérer, această succesiune de intervenții:

Povestitor

- (0) Exclamația de sosire.
- (2) Anunțarea faptelor care motivează.
- (4) Justificarea, preambul care captează atenția.
- (6) Povestirea propriu-zisă.

Auditor

- (1) Întrebări pentru satisfacerea curiozității.
- (3) Exclamațiile de surpriză și/sau comentariile. cererile de informare.
- (5) Cererea de povestire.
- (7) Exclamațiile/eventuale comentarii.
- (8) Comentariile de încheiere.

O astfel de succesiune liniară nu are decât o funcție indicativă. Mult prea strictă, ea nu este (aproape) niciodată realizată în această formă. Să reținem doar existența acestor mari categorii de intervenție și să trecem în revistă definițiile lui J. Schérer raportându-le la observațiile de ordin lingvistic pe care le-am formulat mai devreme.

În preambul, povestitorul cere ca auditorul (auditorii) să-i acorde atenție. Definiția lui J. Schérer este următoarea: „Preambulul are ca funcție esențială atragerea atenției asupra povestirii care va urma, și aici este vorba de atenția personajului care ascultă și mai ales, ceea ce nu este întâmplător, de atenția publicului” (1966: 236). Definițiile pe care le dau corespund cu ceea ce noi am numit mai devreme, *Intrarea-prefață* (Pn0). În povestirile orale, formulele obișnuite sunt următoarele; „Vă voi spune o poveste/să-ți spun una bună.” În textul clasic, acestea iau forme mai elevate, de exemplu:

Și dacă vreți acum voi povesti de gloria
celui ce-i mort și de rușine ne-acoperi

Ascultați, lăudați și deplângeți-i moartea.

Corneille, *Pompée*

Anunțarea faptelor corespunde într-un tot a ceea ce am numit mai devreme *Rezumat*. În opinia lui J. Schérer: „Dacă persoana care [...] ascultă este cu adevărat interesată de povestire – și am văzut că, în epoca clasică, aceasta constituie una din regulile povestirii – ar trebui să ardă de nerăbdare pentru a cunoaște cât mai repede vestea adusă de către mesager. [...] De aceea povestirea propriu-zisă este aproape întotdeauna precedată de momentul anunțării faptelor, care este cuprinsă în 1,2 versuri și satisface curiozitatea; mai apoi, se ajunge la detalii” (1966: 237). Așa cum se subliniază, această idee de a plasa aici anunțarea faptelor esențiale sau rezumatul propriu-zis înaintea povestirii nu este o invenție a dramaturgiei clasice. În sprijinul celor afirmate el citează exemplele din Robert Garnier (actul III, *Antigona*, Hardy, Rotrou și mulți alții. În critica la *Moartea lui Pompei*, Corneille enunță o veritabilă definiție a introducerii Rezumatului: „Atunci când avem de-a face cu un spirit liniștit, avem răbdarea de a arăta toate particularitățile; dar înainte de a descinde, cred că ar fi de cuviință, chiar și în acest caz, să exprimăm în doar câteva cuvinte efectul produs”. În *Vicleniile lui Scapin*, în scena analizată mai devreme, am recunoscut deja cele afirmate în replica lui Octave: „Se-ntoarce tata cu domnul Geronțe și vor să mă-nsoare”

Povestitorul poate avea și alte intervenții secundare (accesorii):

- *Exclamația de intrare* care punctează sosirea în scenă a viitorului povestitor este în întregime legată de funcția emotivă: prin aceasta se manifestă surpriza și se trezește interesul auditorului pentru cunoașterea faptelor care motivează această atitudine. În *Vicleniile*, primele două replici se referă în întregime la această unitate (întrebările lui Scapin, exclamațiile lui Octave).

- *Justificarea* – atunci când naratorul nu este legitimat să ia cuvântul pentru a arăta faptul deja anunțat. J. Schérer vorbește, cu privire la aceasta, despre „un fel de răspuns la o obiecție prejudicială” (1966: 236)

- *Promisiunea de a spune o povestire scurtă* – promisiunea de a spune o povestire în două cuvinte, de cele mai multe ori neîndeplinită, în teatrul lui Rotrou, de exemplu.

De partea auditorului, trebuie să reținem:

- *Cererea permisiunii de a spune povestea*, realizată de cele mai multe ori prin întrebări. În acest caz, putem lua în considerare replica lui Scapin din scena studiată mai devreme.

- *Exclamațiile* care pot întrerupe (facultativ) cursul povestirii.
- *Comentariile* (de cele mai multe ori exclamative) prin care se încheie povestirea și se anulează binecunoscutul efect al lui „Ei și?” despre care vorbeam mai devreme. Auditorul se eliberează în acest fel de intensitatea emo-

țiilor pe care le resimte în general, ascultând evenimentele povestite, intervenind cu comentarii exclamative și cu evaluări depreciative sau apreciative, de tipul *a se indigna* sau *a se bucura*.

Să analizăm în câteva rânduri modalitatea de inserție a monologului narativ. Din lipsă de spațiu, fac trimitere la descrierile ulterioare povestirii scenei de război împotriva maurilor (*Cidul* IV, 3) și a povestirii lui Thérāmène (*Fedra* V, 6) ca și cele două exerciții de analiză secvențială propuse la sfârșitul acestui capitol.

Violențele lui Scapin III,3

În această scenă de quiproquos-uri despre care am amintit deja, în treacăt, Zerbinette este povestitoarea și Géronte auditorul propriei sale întâmplări. Cităm aici doar fragmentele importante în care are loc inserția povestirii:

(1) *Exclamația de intrare* a Zerbinettei: „Ha, ha, ha, ha, ce poveste nostimă! Și ce păcăleală a mai mâncat ăsta!” Folosirea anaforicului *ăsta* este interesant în măsura în care Zerbinette nu știe că de fapt se referă la Géronte (deictic, în acest caz). Géronte însă îl interpretează, într-o primă etapă, cu valoarea de deictic, iar Zerbinette este obligată să-i explice că nu râde de el (deși este vorba de întâmplarea prin care tocmai acesta trecuse);

(2) *Întrebarea pentru satisfacerea curiozității* lui Géronte: „De ce ai venit aici să-mi răzi în nas?” La care Zerbinette răspunde printr-un rezumat reprezentativ:

(3) *Rezumat*: „Nu are legătură cu dumneavoastră. Râd singură de-o poveste pe care tocmai am auzit-o, cea mai hazlie din câte există. Să fie pentru că mă privește și pe mine, nu știu, dar niciodată n-am găsit ceva mai nostim ca șotia pe care un fiu i-a jucat-o tatălui lui ca să scoată bani de la el.”

(4) *Cererea informației* din partea lui Géronte: „Un fiu, tatălui lui, ca să-i scoată bani?”

(5) *Preambulul sau intrarea-prefață* tip a Zerbinettei: „Da, iar dacă stăruiești puțin, sunt gata să v-o povestesc și dumneavoastră. Așa-s eu, cam limbută, și povestesc ce știu.”

(6) *Cererea de povestire* a lui Géronte: „Te rog să-mi spui și mie istoria asta.”

(7) *Povestirea* Zerbinettei întreruptă de un scurt dialog și aparteau ce urmează, aparținând lui Geronte.

(8) *Exclamația-evaluare*: „Ah! Canalia!”

(9) *Urmarea povestirii* Zerbinettei care se încheie astfel: „Dar, pare-mi-se, nu râdeți de povestea mea. Ce ziceți ?” Iar aceasta îi dă ocazia lui Géronte să tragă concluzia.

(10) *Evaluarea-Morală*: „Zic că tânărul acela e un nemernic, un nerușinat și că va fi pedepsit de tatăl său pentru farsa pe care i-a jucat-o; că egipteană e o flușturistică, o impertinentă când insultă un om cu vază, care-o va învăța el minte să mai vină pe-aici și să defăimeze copiii de neam. Și că valetul e o canalie, care, până nu se crapă de ziua, va fi trimis la spânzurătoare.”

5. Monologul narativ: povestire și/sau ornament?

Preclasicii, preocupați fiind de motivarea prezenței unei povestiri (legea motivației), au exagerat, în sensul observației abatelui d'Aubignac: „[narațiunile] sunt plictisitoare [...] atunci când în ele apar expresii lipsite de vigoare; căci nu aduc niciun fel de prețiozitate teatrului iar spectatorului nu-i mai place, obosește și nu mai ascultă” (Schérer 1966: 240). În numele acestui principiu, ornamentul adeseori este mult mai valorizat decât narațiunea: „Am putea spune că pasajele narrative constituie elemente epidictice în interiorul unei opere, care, în ansamblul ei, nu prezintă acest caracter [...]. Dacă există o legătură strânsă între poezie și genul epidictic, teatrul și, în mod special, tragedia clasică se revendică mai degrabă de la două alte *genera causarum* din retorica tradițională: discursul judiciar și cel deliberativ” (Kibedi Varga 1988: 84-85). Dramaturgia clasică a căutat, aici mai mult decât oriunde, echilibrul și a vrut să lase într-un plan secundar ornamentul retoric, în favoarea acțiunii, atât în tragedia-proces corneliană cât și în tragedia-pasiune raciniană. Analogiile dintre intriga pieselor lui Corneille și un proces sunt vizibile: „Eroul se justifică fie în fața unui tribunal «real», fie în fața publicului” (Kibedi Varga 1988: 85).

Trebuie totuși să depășim etapa analogiilor prea simple (să încercăm, de exemplu, să apropiem tragedia raciniană de genul deliberativ), deoarece personajul de teatru impune [...] un rol ambivalent spectatorului, un rol care este de natură atât judiciară, cât și deliberativă: acesta este chemat să judece, dar și să se identifice cu el. [...] În tragedie [...] partea de narațiune este restrânsă, ea rămâne în cea mai mare parte ascunsă și nu poate exista decât pentru a crea o situație retorică înzestrată cu mai multă forță și mai directă (judiciar-deliberativă) care va încerca să comunice publicului emoții, în special teama și mila” (Kibedi Varga 1988: 86). Pentru a putea repera relațiile complexe ale discursului epidictic, judiciar și deliberativ, în încheiere vom analiza, foarte pe scurt, trei texte:

3.1. Câteva din aspectele artei oratorice în povestirile lui Rodrigue și ale lui Teramen

Revin asupra celor două celebre monologuri narative din operele lui Corneille (povestirea luptei dintre Cidul și mauri) și Racine (povestea lui Teramen despre moartea lui Hippolyte) care cunosc o puternică influență a artei oratorice: genul judiciar, în primul caz, și epidictic, specific adunărilor comemorative, în al doilea.

Cidul IV, 3: *Povestea luptei contra maurilor*

Modul de inserare al acestei povestiri este interesant în măsura în care narațiunea este cerută direct de către personajul superior ierarhic. Regele rezumă și formulează următoarea cerere: „Spune-mi tot despre această victorie / despre cum s-au petrecut faptele.”

Povestitorul (Rodrigue)	Auditorul (regele)
	(1) Rezumat (1215-1220)
	(2) Cererea de povestire (1241-1242)
(3) Povestirea luptei (1243-1252)	(4) Întrerupere-comentariu (1253- 1257 „[...] Dar umează”)
(5) Continuarea povestirii (1257-1329)	(6) Întreruperea scenei (sosirea Himenei)

În textul lui Corneille, pledoaria *pro domo* a elocinței judiciare structurează în întregime dinamica povestirii. Prin personajul Rodrigue se aplică legea informației, prin răspunsul adus cererii regelui (v. 1241-1242 și 1257, citate mai devreme) și povestind în detaliu urmarea evenimentelor care avuseseră loc în afara scenei. Totuși, narațiunea este, înainte de toate, o argumentație destinată să sublinieze rolul determinant al actelor eroice. Așa cum arată A. Boissinot (1987: 67-71), este necesar să distingem dubla valoare pragmatică a povestirii: pe de o parte, discursul adresat de către Rodrigue regelui său – planul personajelor-actori – are drept scop să-l convingă de valoarea eroului și să-l determine „să înțeleagă că regele nu poate să accepte sacrificarea unui astfel de luptător” (Schérer 1966: 240); pe de altă parte, efectul căutat de partea cititorului / spectatorului – planul receptării operei – este de ordin estetic, în esență, și se manifestă prin două tipuri de mărci sau de registre:

- Mărcile genului epic: alegerea planului de război (v. 1263-1272) care, după cum afirmă A. Boissinot „îl transformă pe Rodrigue într-un adevărat

Ulysse" (p. 30), stilul nobil și dezvoltarea epicului în celebrele versuri de la 1259 la 1262 („plecarăm cinci sute”), 1284 („mii de strigăte să ridicăm până la cer”) și 1314 („Ajung la cer ȋpete ȋngrozitoare”), 1291 („Și facem să curgă râuri de sânge”), 1299-1300 („Și pământul, și fluviul, și flota și portul / Sunt loc de carnagiu, unde moartea triumfă”), 1301-1302 („O, câte fapte și câte bătălii / S-au stins ȋn ȋntineric, lipsite de glorie”), etc.

• Mărcile genului poetic sunt foarte bine subliniate de către A. Boissinot: „De asemenea, modelul poetic are un rol atât ȋn punerea ȋn scenă (cadrul nocturn al bătăliei, faptul că eroul renaște odată cu apariția zorilor), cât și, ȋn nenumăratele figuri ale semnificatului (metafore, v. 1291, metonimii v. 1274, oximoroni, v. 1273) sau ale semnificantului (efectul ritmului, contrastele, repetiȋiile, v. 1281, 1289 și 1290, 1318, aliteraȋiile, precum cele din versurile 1276: „Les Mores et la Mer Montent jusqu'au port”) (1987: 70)

Fedra V, 6: povestea lui Teramen

Inserarea celebrei povestiri din finalul piesei lui Racine – fără ȋndoială „cea mai criticată din ȋntreg teatrul clasic” (Schérer 1966: 241) – este următoarea:

Actul V, scena 6

Tezeu, Teramen

1488 Tezeu

A, Teramen! Ce veste? Doresc pe fiul meu!
Eu ȋi l-am dat ȋn grijă sub buna ta-ndrumare.
De ce aceste lacrimi și-această disperare!
Și fiul meu ce face?

Teramen

Tȋrziu v-aȋ răzgȋndit!
Stăpȋne, fiul vostru din viață s-a sfȋrșit!

1495 Tezeu
O, zei!

Teramen

n-a fost pe lume ființă mai curată,
o inimă mai bună și mai nevinovată.

Tezeu

Cȋnd l-am chemat la mine și braȋele-am deschis,
De ce cu-atȋta grabă, voi zei, mi l-aȋ ucis?

Și cine l-a dat morții? Ce braț al nedreptății?

Teramen

Abia ne depărtasem de porțile cetății...
Priveam pe fiul nostru în carul lui mergînd.
Soldații lui din gardă îl însoțeau, tăcînd.
Pornise spre Micena, cu gîndul dus departe
Și frînele din mînă le dase la o parte
Fugarii lui năvalnici, atît de-obișnuiți
De glasul lui s-asculte, pășeau acuma mîhnîți,
Cu ochii stinși, cu fruntea înspre pămînt plecată
Părînd a-i înțelege gîndirea întristată.

1570 Și-acum nici al tău tată n-ar ști să-l recunoască.

Tezeu

O fiul meu! Speranța de care sunt lipsit!
Voi, zei fără-ndurare, prea lesne m-ați slujit!
Ce remușcări cumplite îmi vor fi date mie!

Teramen

Atunci sosi în taină sfioasa Aricie*

De aici rezultă următoarea schemă:

Povestitorul (Teramen)

- (2) Exclamații (1491-1492)
- (4) Reluarea rezumatului (1493-1494)
- (6) Povestire (1498-1570)
- (8) Urmarea povestirii (1574-1592)

Auditorul (Tezeu)

- (1) Întrebări, cerere de povestire (1488-1491)
- (3) Exclamații (1493)
- (5) Exclamații precum și noua cerere de povestire
- (7) Exclamații-comentarii (1571-1573)
- (9) Întreruperea scenei (sosirea Fedrei)

Povestirea lui Teramen se supune acelorași constrângeri pragmatice și textuale precum cea a lui Rodrigue. În plan scenic, apare argumentarea: Teramen, care s-a văzut obligat să-i predea garda lui Hippolyte, trebuie să-i explice (prin narațiune) lui Thésée că nu este cu nimic mai răspunzător de

* Racine, *Teatru*, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1959, traducere de Dinu Bondi și Radu Popescu, pp. 240-241. (n.tr.)

moartea fiului său, însă pe de altă parte el aduce elogiul eroului, victima nevinovată (genul epidictic). În planul receptării estetice, din acest patetic cântec funebru transpare dubla dimensiune epică și poetică.

Verbele la imperfect din versurile (1498-1506) ale orientării permit dezvoltarea unui amplu tablou:

Priveam pe fiul vostru în carul lui mergînd
Soldații lui în gardă îl însoțeau tăcînd

O similitudine reiterată transpare din relația soldați-erou-caii de luptă:

Cu ochii stinși, cu fruntea înspre pămînt plecată
Părint a-i înțelege privirea întristată

Odată cu apariția monstrului intensitatea epică este maximă:

S-a ridicat un munte de ape învolburate;
Apoi s-a spart în două talazul furtunos,
Zvîrlind sub ochii noștri un monstru fioros.

Se-nfiora pămîntul de mugetu-i năpraznic,
Nu mai văzuse cerul un monstru-atât de groaznic!
Umpluse de miasme văzduhu-nveninat,
Iar valul ce-l purtase s-a tras înspăimîntat

Ultimele versuri, parcă desprinse din *Eneida* (VIII, 240), reprezintă o expansiune a hiperbolizării imaginii divine din versurile 1539-1540:

Și unii spun că-n goană un zeu s-ar fi zărit
Cum amuțea din urmă fugarul îngrozit

Descrierea monstrului amintește de Minotaur, învestindu-l astfel pe Hyppolite cu puterile unui erou de legendă:

Avea pe frunte coarne puternice de taur,
Înveșmîntat ca peștii, cu galbeni solzi de aur;
O fiară-ngrozitoare, balaur ucigaș
Încolăcindu-ți trupul de șarpe uriaș

Trebuie să surprindem aici momentul încetinirii din galopul nebun al cailor înspăimîntați de imaginea monstrului răpus și căzut la pămînt:

De strigătele noastre tot țărnu-a trezit!
Din iureșul lor, caii, tîrziu s-au domolit,

Lăsându-i trupu-n preajma lăcașurilor sfinte,
În care zac strămoșii în lespezi de morminte.*

Aceste mărci ale genului epic, la care putem adăuga imaginea „ierbii în flăcări și fum” din versul 1577. Un ton patetic emană din întreaga structură a cântului funebru. Tabloului de început îi corespunde tabloul final, cu trupul eroului răpus, înconjurat de femei înlăcrimate. Ritmul versurilor este inegal, și cunoaște dislocări excesive în momentele tensionate (v. 1535, 1542, 1545, 1550, 1559), rolul semnificantului este evident, de exemplu în versurile („Sa CROUPE SE RECOURbe en REPLis ToRTEux”); studiul figurilor (sinecdoca de la început: v. 1502, 1504, 1505, metonimiile, metaforele „câmpiei de apă” din vers. 1513 și până la „spuma de sânge” din versul 1538) ar merita aici o mai amplă abordare. Trebuie să insistăm mai ales asupra hipotipozei care, prin prezentul istoric având drept suport verbul *a vedea* din v. 1545-1548 („Am văzut, Doamne, am văzut...”), este figura clasică a elogiului funebru. Lamy va da următoarea definiție: „Hipotipoza este un fel de entuziasm care ne face să ne imaginăm ceva ce nu există în realitate și care este reprezentat cu atâta ardoare pentru cei care ascultă, încât li se pare că văd aievea ceea ce li se spune”.³⁸ Aceasta vine în completarea „imaginii obiectelor, atât de bine reprezentate prin cuvânt încât auditorul crede mai degrabă că vede decât aude” prezentată de Quintilien în *Institutio oratorae* (IX, 2). Mai mult, nu ne surprinde faptul de a regăsi la Dumarsais, cu privire la povestirea lui Thérāmène: „Observați că toate verbele acestei narațiuni sunt la prezent, «valul se apropie, se sparge» etc. ceea ce realizează hipotipoza, imaginea, pictura, pare că acțiunea se petrece sub ochii noștri.” (*Traité des tropes*, II, 9). Un singur perfect simplu vine să întrerupă continuitatea prezentului istoric în v. 1524: „aduse”.

3.2. Monologul lui Nero: text narativ sau text liric (*Britannicus* II, 2)?

Pentru a încheia cu un exemplu relativ scurt și pentru a reveni la structura narativă prezentată în capitolul 2, să analizăm celebrul monolog al lui Nero, scena 2, actul II, din *Britannicus*. Deoarece a fost îndelung comentat, nu mai revin asupra celor afirmate de către Barthes în reflecțiile sale despre „tenebroso racinien”³⁹ și fac trimitere mai ales la o foarte bună analiză a lui P.

* Racine, *Teatru*, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1959, traducere de Dinu Bondi și Radu Popescu, pp. 240-241.

³⁸ *La Rhétorique ou l'art de parler* II, 9, p. 154, Edition de Paris 1757.

³⁹ Paginile 26-28 din *Sur Racine*, Paris, Le Seuil, coll. Points.

Kuentz (1970) pentru a discuta despre o singură perspectivă ce-mi pare interesantă: raportul dintre poem și povestire.

Neron:

382 Zadarnic este totul! Neron e îndrăgostit!

Narcis:

Tu?

Neron:

Da! De-o clipă numai, dar pînă am să mor. Iubesc! Ce spun? Iubire? Pe Iunia-o ador.

Narcis:

385 Tu?

Neron:

Ce chemări ciudate, ast-noapte m-au mînat?

Pe Iuni-am văzut-o adusă în palat;

Mîhnită, rugînd cerul, cu ochii-n lacrimi vii,

Ce străluceau în noapte, mai vii printre făclii.

Deși fără podoabe, atât de minunată!

390 Fecioară ne-ntinată atunci din somn furată.

Ce pot să știu? Au fost-a doar simpla ei ținută,

Sau torțele și umbra sau doar durerea-i mută,

[o vedeam] Între soldații aspri, cu crudă înfățișare,

Ce îi nimba privirea cu-o gingașa candoare?

395 Orice-ar fi fost, tot una-i; ca-n vrajă am rămas.

I-aș fi vorbit, dar ce vrei, simțeam că-s fără glas

Și ca de piatră, stană, cuprins de grea uimire,

Eu o lăsaî să treacă aievea strălucire.

Rămas cu mine singur credeam că voi uita;

400 Zadarnic, chipu-i suav în fața mea veghea,

Părînd c-o am în față sfîlnic îi șopteam;

Chiar lacrima-i de mine stîrnită, o iubeam.

Și prea tîrziu, firește, îi imploram iertarea.

Cînd folosind suspinul și cînd amenințarea.

405 Și astfel, toată noaptea, de dragoste învins,

Am stat de veghe pînă ce zorii s-au aprins.

Dar frumusețea-i poate-i a minții plăsmuire

Și toarsă-i din iluzii, cu ne-nțelese fire

Ce zici tu, Narcis?

Narcis:

Ceruri! E oare de crezut

410 Că-atât de lungă vreme în umbră s-a ținut?*

Inserarea monologului narativ în dialog se realizează pe două niveluri: încadrarea povestirii, pe de o parte, și inserțiile fatice legate direct de interacțiunea în curs, pe de altă parte.

Povestitorul (Nero)

Auditorul (Narcis)

(1) Anunțul faptului așa cum se arată
Rezumat (382)

(2) Întrebarea ce exprimă uimirea în
loc de răspuns (383)

(3) Rezumat (383-384)

(4) O nouă întrebare ce exprimă
uimirea (385)

(5) Povestirea (385-408)

(6) Întoarcerea la dialog sub forma unei
întrebări (409)

(7) Comentariul (409-410)

Acest tip de încadrare elementară în care, așa cum se poate observa, Nero are inițiativa (el însuși relansează conversația printr-o întrebare în versul 409) se adaugă o povestire deschisă nu prin intervențiile lui Narcis, ci prin mărcile complicității fatice: „Ce vrei ?” (391), „Orice ar fi” (395) și „Iată cum” concluziv (405).

În rest, structura narativă a acestei tirade este reprezentativă:

Pn1: Primele zece versuri cuprind *Orientarea*, al doilea (386) fixează parametrii povestirii: „când ?” („astă noapte”), „cine ?” („eu”), („ce ?”) („Pe luni-am văzut-o adusă”), „unde ?” („aici”).

Pn2: Versurile 395-398 introduc o Complicație: răpitorul este literalmente „răpit” (glisarea sensului propriu a cuvântului „răpitor” către sensul figurat) și lovit de neputință. Reluarea verbului a vedea subliniază trecerea de la prima la cea de-a doua macro-propoziție.

Pn3: Cele două versuri următoare (399-400) corespund Re-acțiunii lui Nero și subliniază, prin izolare, trecerea către fantasmă.

Pn4: Versurile de la 401 la 404 corespund încercării de Rezolvare (însă tot în cadrul fantasmatic) a problemei de distanță (subliniată de imperfect).

Pn5: Versurile 405 și 406 fixează Situația finală. Următoarele, (407-408) constituie o adevărată Evaluare de încheiere PnΩ: „prea frumoasă imagine” este, într-un fel, Coda din Pn1, Pn2 („plăsmuire”) și Pn3 („frumusețe”).

* *Britannicus*, traducere de Dinu Bondi și Radu Popescu, în Racine, *Teatru*, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1959, pp. 187-188.(n.tr.)

În aceste condiții, este lesne de înțeles de ce nu pot fi atât de categoric precum P. Kuentz: „Nu este aici nici «povestire», nici «descriere», ci mai degrabă «o punere în scenă» (1970: 26). Ceea ce am arătat până aici demonstrează faptul că punerea în scenă reprezintă de fapt o foarte riguroasă punere în povestire (montaj). Rămâne acum să mai răspundem la o întrebare legată de problematica ornamentului, pe care o asimilăm termenului de dominantă tipologică, plecând de la această afirmație categorică a lui P. Kuentz: „Întreaga organizare a textului este [...] de natură lirică mai degrabă decât narativă” (1970: 26). Cu siguranță, topica barocă a clar-absurdului, formele picturale în expresie, vizibile sau fantasmatiche, antiteza *putere* vs *slăbiciune*, inversările de roluri răpitor-răpit, multiplele paralelisme („ochii săi” din v. 387 și 394 / „ochii mei” din v. 401 și 406) și reluările („am vrut” v. 396 și 400) reprezintă mărci semantice și formale ale genului lirico-poetic. Rima și punctuația au un rol important în decupajul strofelor. Această segmentare a poemului vine, într-un fel să sublinieze structura narativă: Pn1 = 4+2+4 versuri, Pn2 = 4 versuri, Pn3 = 2 versuri, Pn4 = 4 versuri, Pn5 = 2+2 versuri.

Putem vorbi aici de o adevărată structurare lirică a monologului a cărui dinamică secvențială prezintă caracteristicile narațiunii. Este vorba aici, mai ales de povestirea pe care Barthes a propus să o numim „eros eveniment” – de altfel subliniată în mod explicit în replica lui Narcis, v. 409-419 care vine să distrugă „erosul sororal” care îi unește pe Junie și Britannicus. Poemul și povestirea nu se exclud reciproc. Din contra, această asociere va conferi întregului monolog o densitate stilistică marcată de originalitate.

4. Exerciții de analiză secvențială

7.1. *Andromaca* V, 3: un model redus al unei povestiri din deznodământ
Analizați elementele caracteristice inserției povestirii din deznodământ din scena 3, actul V din Andromaca (versurile de la 1493 la 1534).

7.2. *Mithridate* V, 4
Analizați în același mod povestirea din scena 4, actul V din Mithridate (versurile 1549-1646).

Concluzie

Pe parcursul acestei încercări de teoretizare, am putut observa că prototipurile secvențiale sunt categorii care rămân nedefinite și totuși, chiar în aceste condiții, ele sunt operatorii. Dacă, de cele mai multe ori, este dificil să se determine în ce mod un text global poate fi actualizat, aceasta se datorează faptului că majoritatea textelor apar în forma unui melanj de tipuri secvențiale. Textele omogene (unitipuri) apar în număr mai restrâns în raport cu textele eterogene (pluritimipuri), compuse, prin definiție, din secvențe ce actualizează prototipuri diferite. Un text eterogen apare, în general, clasat în funcție de textul înglobant. Astfel, fabula „Lupul și Mielul” este definită ca fiind narativă – conform acestui gen – pentru că povestirea încadrează dialogul. Din punct de vedere cantitativ, dialogul cu siguranță predomină, însă este un tip înglobant care definește apartenența generică a întregului.

Parcurgând capitolele acestei lucrări, transpare ideea că trăsăturile de eterogenitate ale enunțurilor produse nu pot fi trecute cu vederea. Reflecția tipologică nu are scopul de a reduce complexitatea la ceea ce este simplu și evident. În opinia mea, este necesar ca, dimpotrivă, prin ea să fie redimensionat caracterul complex al compoziției discursive.

Ipoteza prototipurilor secvențiale reprezintă un răspuns la orice încercare de a înregistra progrese esențiale, întotdeauna posibile, în domeniul analizei discursului. Orice text este rezultatul unor relații intertextuale infinite și suntem întotdeauna îndreptățiți să ne întrebăm, firește, care sunt limitele acestei unități supuse analizei. C. Kerbart-Orecchioni, referindu-se la analiza interacțiunii verbale, realizează o foarte reușită descriere a acestei rețele complexe de relații și constrângeri:

Dacă mergem cu analiza din aproape în aproape, adevărata unitate superioară este de fapt ansamblul tuturor discursurilor posibile realizate de-a lungul istoriei umanității... Însă pentru a avea posibilitatea de a face o descriere a acestui ansamblu, este necesar să *decupăm* un obiect dintr-un continuum, plecând de la criterii pe cât posibil raționale, dar a căror aplicare să necesite un anumit factor ce ține de arbitrar. (1990: 217)

Ipoteza secvențială pe care tocmai am expus-o aici nu reprezintă decât o parte din studiile despre textualitate pe care le-am rezumat în capitolul 1. Însă concepția secvențială pornește de la ideea că cititorul este cel care va da coeziune unei succesiuni textuale, spijinindu-se, în parte, pe operații de clasificare. Pentru a afirma că atare succesiune este mai degrabă descriptivă decât narativă, argumentativă sau dialogală, trebuie să existe scheme prototipice abstracte, transmise pe cale culturală.

Cu alte cuvinte, este o operație de lectură-interpretare care asigură discursului o anumită structură compozițională. Avem uneori tendința să separăm lectura de produsul său. Natura textuală a faptelor de limbă are drept consecință realizarea unor înlanțuiri de forme – o structură compozițională dată – care dirijează lectura/audierea unui enunț produs, dar care dirijează, de asemenea, și prima dintre lecturile/audierea posibile, cea realizată de către chiar producătorul ei, pe parcursul procesului de producție a discursului. Înainte de a se realiza o deschidere către spațiul interpretativ al tuturor lecturilor posibile, natura secvențială a faptelor de limbă și existența prototipului direcționează și materializează procesul interpretativ al însuși producătorului ei.

Am încercat să ofer o descriere unitară a prototipurilor secvențiale. Am văzut că actualizarea prototipului dialogal este cu siguranță mai flexibilă decât celelalte cinci. Spre deosebire de alte forme elementare de compoziție, structura cadru a textului dialogal, în ansamblul său, este foarte bine organizată. Secvențele fatice și tranzacționale care construiesc textul dialogic nu sunt formate dintr-un număr restrâns de macro-propoziții. Fiecare secvență, fatică sau tranzacțională – este compusă din schimburi al căror număr nu este întotdeauna previzibil. Fiecare schimb – care corespunde nivelului macro-propozițional, în general, – este compus dintr-un anumit număr de intervenții-clauze date (inițiative, reactive și facultativ-evaluative). Această structură ierarhică, în ciuda caracterului extrem de fluctuant al structurilor dialogale, se înscrie în modelul general prevăzut.

Închei prin a-l cita pe Umberto Eco, care rezumă destul de bine filosofia aserțiunii mele, la sfârșitul volumului *Semiotica și filosofia limbajului*:

Codul nu poate reprezenta doar o singură cifră: cu riscul de a-l folosi ca metaforă, acesta ar fi doar o matrice care autorizează ocurențe infinite, sursa unui continuu joc. Dar niciun joc, oricât de liber și inventiv ar fi, nu este întâmplător. A exclude întâmplarea nu înseamnă să impui cu orice preț modelul (sărăcit, înșelător, formal) necesității. Rămâne stadiul intermediar al supoziției, întotdeauna expusă [...] principiului greșelii și guvernată de sentimentul încrederii pe care îl încercăm atunci când creăm regulile pentru a explica informalul și care reușesc să-l explice de o anumită manieră, niciodată definitivă. (1988: 274)

Răspunsuri la exercițiile de analiză secvențială

Exercițiile propuse, precum și răspunsurile date au rolul, pe de o parte, de a permite cititorului să verifice dacă a înțeles anumite expuneri teoretice și, pe de altă parte, de a completa anumite informații și de a articula anumite noțiuni. Această dublă finalitate arată de ce unele analize sunt mai dezvoltate decât altele. Foarte rar este vorba de simple răspunsuri la exerciții.

Textul 2.1.: O anecdotă de Chateaubriand

Propoziția [a] constituie Rezumatul episodului (Pn0), insistând asupra faptului că întâmplarea va avea legătură cu momentul de întrerupere a călătoriei naratorului. Propoziția [b] asigură, prin verbul la imperfect, suportul Situației inițiale-Orientare (Pn1): trăsura trebuia neapărat unsă (probabil osiile). Propoziția [c] introduce o Complicație (Pn2) care explică ceea ce era deja anunțat în (Pn0): este imposibilă desprinderea roții. Cea de-a patra propoziție, Re-acțiunea (Pn3) sau nucleul povestirii, este în întregime negativ, iar conținutul povestirii este confirmat: călătoria riscă să fie întreruptă dacă nu se reușește desprinderea șurubului de la roata blocată pentru a se putea unge osia. Prin folosirea prezentului narațiunii, se reliefează (în propozițiile de la [h] la [k]) descrierea acțiunii eroului povestirii (subiectul operator de transformare) constituind, în ansamblu, Rezolvarea-Pn4. Propoziția [l] subliniază o parte a Situației finale-Pn5: din Pn4 se poate deduce faptul că de acum trăsura va putea fi unsă, iar călătoria va continua; insistând asupra uralelor de *vivat* ce vin din partea martorilor prezenți la locul scenei, se pune de fapt accentul pe victoria eroului întâmplării. Ultimele două propoziții [m] și [n] dezvoltă o evaluare finală-morală PnΩ prin care se va interpreta sensul global al anecdotei: se face trecerea de la întâmplarea unei călătorii întrerupte la aventura eroului adolescent, comparat aici cu persoane ilustre.

Textul 2.2.: O povestire jurnalistică: atentatul de la Brighton

Acest exemplu non-literar prezintă avantajul de a cuprinde toate elementele unei secvențe narative și un nucleu (Pn3), mai mult evaluativ decât acțional, ceea ce completează descrierile precedente ale acestei unități.

Primul titlu poate fi considerat ca o Pn0-Rezumant în timp ce titlul mare (scris cu majuscule) care introduce, bineînțeles, jocul intertextual cu trimitere la imnul național britanic, constituie „Morala” PnΩ. Situația inițială-Pn1 este amplu expusă și contrastează cu caracterul lapidar al Complicației Pn2 (Dintr-o dată explozia”) provocată și subliniată de organizatorul narativ introductiv al macro-propoziției Pn2. Macro-propoziția Pn3 cuprinde o evaluare retrospectivă („Armata Republicană Irlandeză pusese o bombă la etajul 3”). Rezolvarea-Pn4 întocmește bilanțul victimelor insistând asupra faptului că, în conformitate cu PnΩ, Doamna Thatcher este în viață. Situația finală-Pn5 este asumată, în prima frază a textului (discurs narativizat: „...anunță că...” precedată de o evaluare: „fidelă imaginii sale”).

Textul 2.3.: O povestire etiologică

Primul paragraf și propoziția, în care apare subiectul *iepurele mai în vîrstă*, reprezintă situația inițială (Pn1) ce se caracterizează prin starea *de lipsă* a ceva din cadrul comunității. Putem considera injoncțiunea finală „Să căutăm o cale de-a îndrepta acest lucru” și deschiderea paragrafului următor ca fiind declanșatorii povestirii (Pn2): căutarea care apare drept o *voință* a subiecților, cu referire la o *cunoaștere* și la o *posibilitate* care lipsesc. Întîlnirea cu coțofana și dialogul amplu constituie nucleul secvenței (Pn3), pe parcursul căruia subiectul-erou colectiv dobîndește *cunoașterea*. Aplicarea acestei cunoașteri (primele patru fraze din ultimul paragraf) sau trecerea de la *cunoaștere* la *posibilitatea*, manifestată prin prezența subiecților, constituie o rezolvare reprezentativă (Pn4) ce conduce către situația finală (Pn5): „nu le venea să creadă ochilor”. În fine, ultima frază este o *evaluare finală* (PnΩ), în forma unei *încheieri* („De atunci...”) care ne aduce în prezentul cititorului, în starea de fapt actuală.

Textul 3.1.: Un portret în paralel

Tema titlul este dată în *intrare* („servitorul chinez”), dezvoltând două faze descriptive succesive (P3 și P4), realizate din punct de vedere argumentativ prin conectorul TOTUȘI. Fiecare din aceste două fraze se încheie – așa cum s-a

afirmat – printr-o reformulare, servitorul chinez este, pe rând, „un personaj de carnaval”, apoi un „cavaler de război”. Conectorul TOTUȘI, care articulează cele două reformulări, introduce o mișcare argumentativă semnalând că textul se orientează către cea de-a doua reformulare, în defavoarea celei dintâi. Această orientare argumentativă face posibilă realizarea ultimei fraze (P5): „unul din acei bărbați redutabili” care prezintă aceeași referință cu cea de-a doua reformulare. Funcția textuală a conectorului este vizibilă: semnalează un plan al textului articulând cele două părți ale portretului în paralelă.

Așa cum am putut observa mai sus, este inutil să plecăm de la „unitatea” frazei pentru a analiza caracteristicile textuale ale acestui fragment. Frazele P3 și P4 sunt, în esență, unități tipografice care corespund celor două secvențe descriptive complete, construite în paralel și articulate din punct de vedere argumentativ printr-un conector. Pentru a putea identifica structura textuală a fiecăreia dintre aceste două fraze-secvență, este necesar să plecăm de la unități de analiză textuală despre care am mai vorbit în câteva rânduri: macro-propoziția descriptivă, unitatea constitutivă a secvenței și unitatea constituită, la rândul ei, din propoziții descriptive. Complexitatea acestor fraze-secvență apare chiar în momentul în care trebuie să ținem seama de ierarhia unităților (macro-propoziții descriptive notate Pd și micro-propozițiile descriptive notate pd) care o compun⁴⁰.

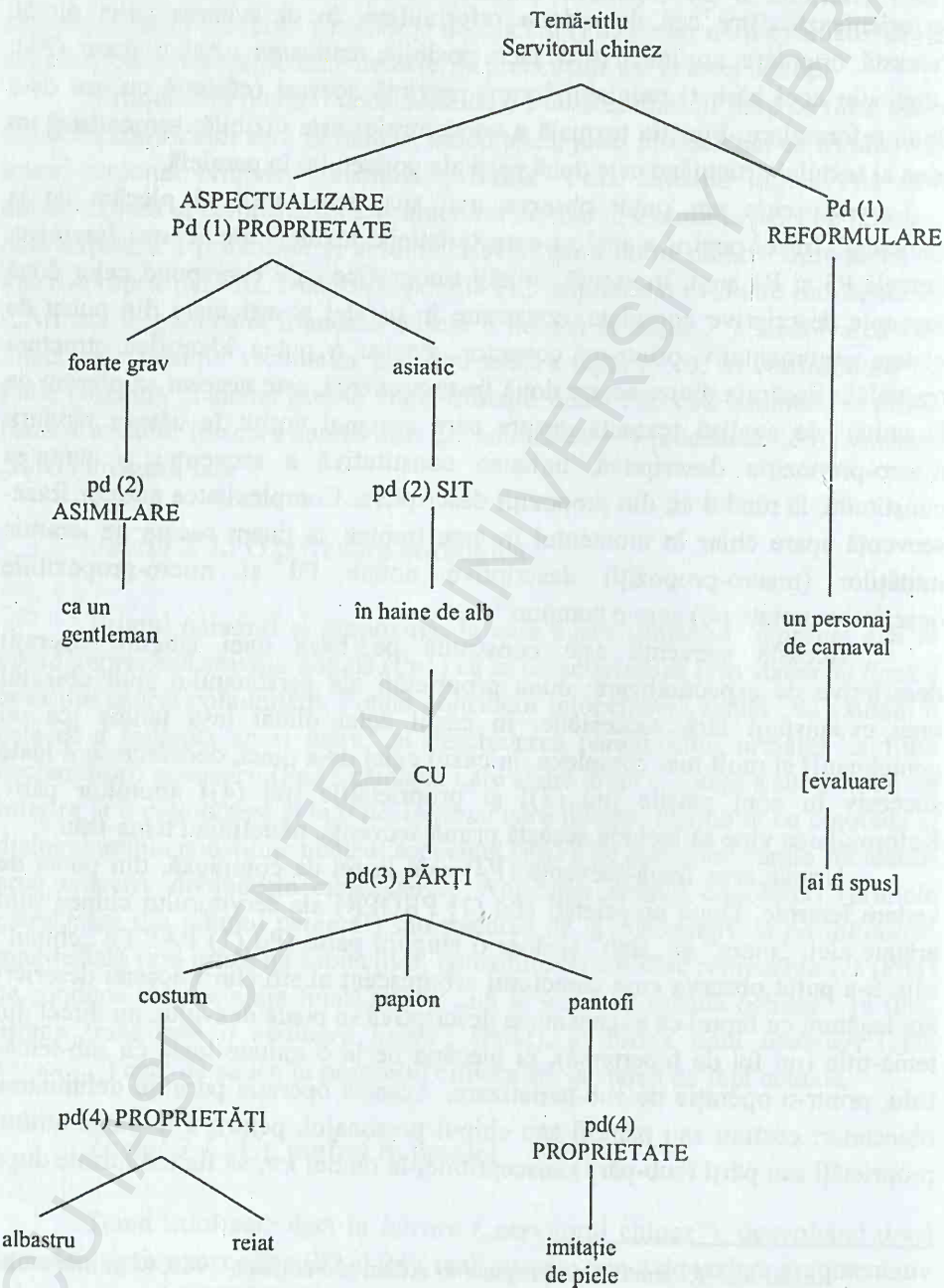
Această secvență este construită pe baza unei singure operații descriptive de aspectualizare: două proprietăți ale personajului sunt obiectul unei expansiuni fără succesiune, în cazul celei dintâi [așa țațoș [ca un gentelman]] și mult mai complexe, în cazul celei de-a doua, deoarece sunt luate succesiv în cont părțile [pd (3)] și proprietățile [pd (4)] anumitor părți. Reformularea vine să închidă această primă secvență, nedefinind tema-titlu.

Următoarea frază-secvență (P4) este la fel de complexă, din punct de vedere ierarhic. Două proprietăți (Pd (1) PROPR) ale servitorului chinez sunt arătate aici: „mare” și „slab” și doar o singură parte (Pd (1) PART): „chipul” său. S-a putut observa cum caracterul arborescent al structurii acestei descrieri are legătură cu faptul că expansiunea descriptivă se poate dezvolta, nu direct din tema-titlu (un fel de hipertemă), ci plecând de la o unitate luată ca sub-temă-titlu, printr-o operație de sub-tematizare. Această operație permite delimitarea obiectelor: costum sau pantofi sau chipul personajul, pentru a le putea atribui proprietăți sau părți (sub-părți) susceptibile, la rândul lor, să fie tematizate după

⁴⁰ Revăd aici schematizarea propusă în Adam și Petitjean, 1989, și în mai multe articole anterioare.

un proces de inserare ierarhică teoretic infinită, însă organizată, de fapt, în funcție de sensul care trebuie transmis, adică de principiul pertinentei.

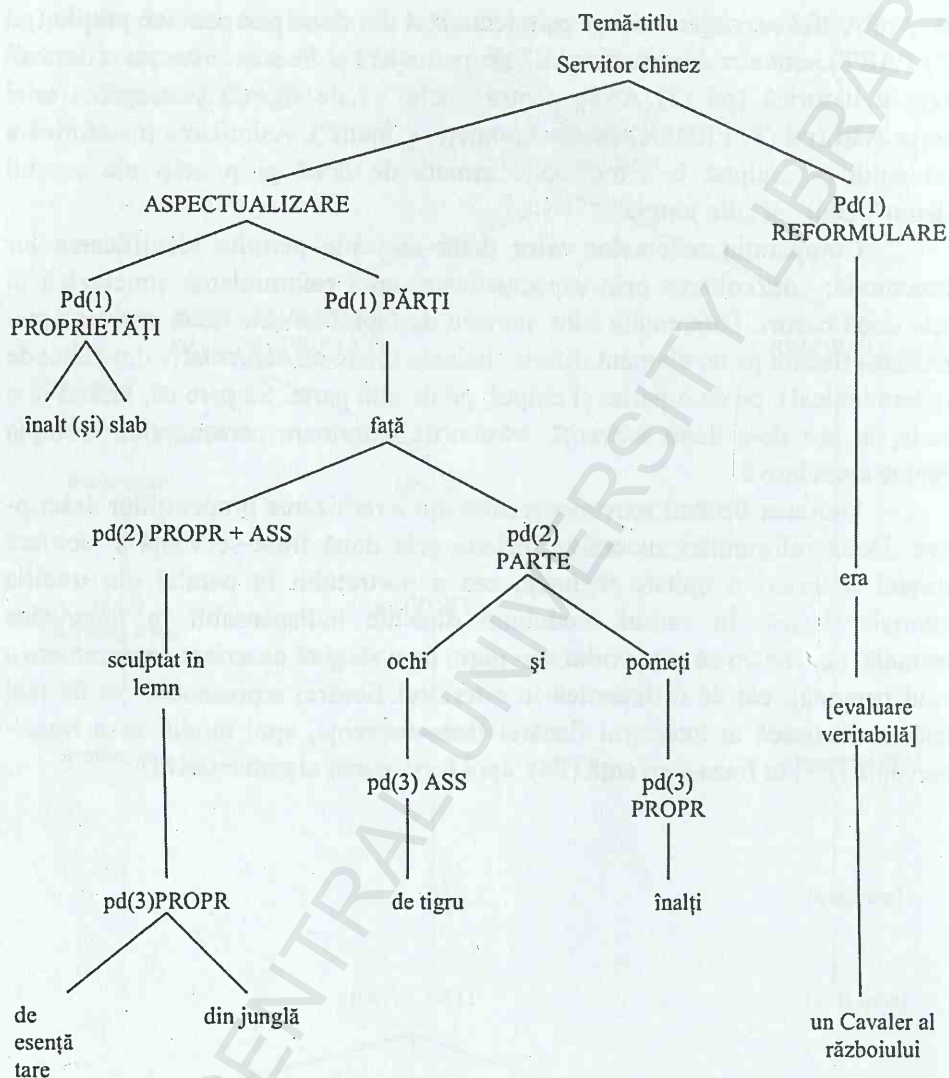
Schema frazei P3:



Astfel *servitorul chinez* este tematizat din două perspective: părțile (pd (3) PART) sunt considerate („ochii” și „pomeții”) și fiecare cunoaște o dezvoltare: metaforică (pd (3) ASS) pentru „ochii” („de tigr”) și alegerea unei proprietăți (pd (3) PROPR) pentru „pomeți” („înalți”). Asimilarea metaforică a „chipului”: „sculptat în lemn” este urmată de două proprietăți ale acestui „lemn”: „dur” și „din junglă”.

Comparația schemelor celor două secvențe permite identificarea lor structurală: dezvoltarea prin aspectualizare, apoi reformularea concluzivă în cele două cazuri. Diferențele sunt marcate de faptul că cele două secvențe pun accentul fiecare pe un element diferit: hainele (marcate depreciativ din punct de vedere lexical), pe de o parte, și chipul, pe de altă parte. Se pare că, lăsând la o parte, în cea de-a doua secvență, trăsăturile exterioare personajului, izotopia devine apreciativă.

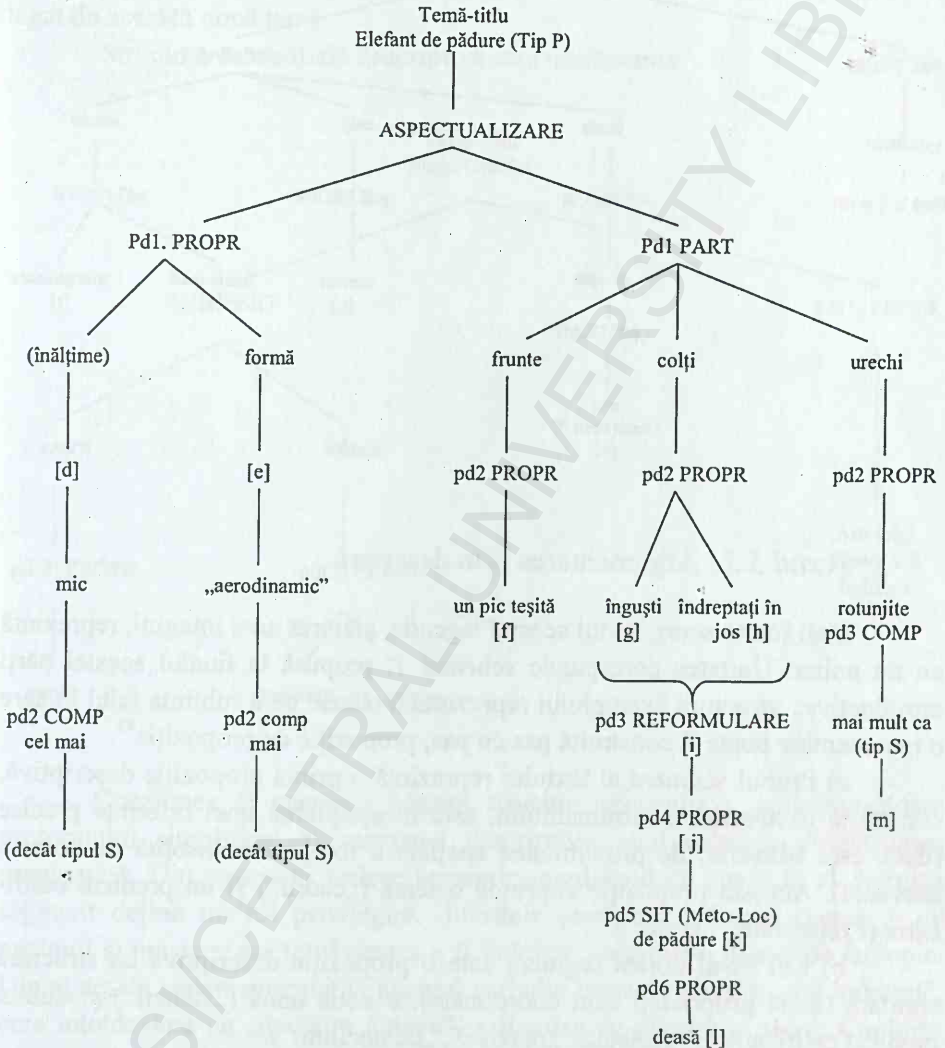
Unitatea fiecărei secvențe rezultă din ierarhizarea propozițiilor descriptive. Două reformulări succesive încheie cele două fraze-secvență și conferă acestei descrieri o unitate textuală, cea a portretului în paralel din tradiția retorică clasică. În cadrul modelului dinamic indispensabil în lingvistica textuală, constatăm că este vorba mai puțin de o singură descriere-reprezentare a unui personaj, cât de o dinamică în interiorul fiecărei reprezentări: se dă mai întâi o dinamică în interiorul fiecărei fraze-secvență, apoi modificarea frazei-secvență (P3) în fraza-secvență (P4), apoi (orientarea argumentativă).



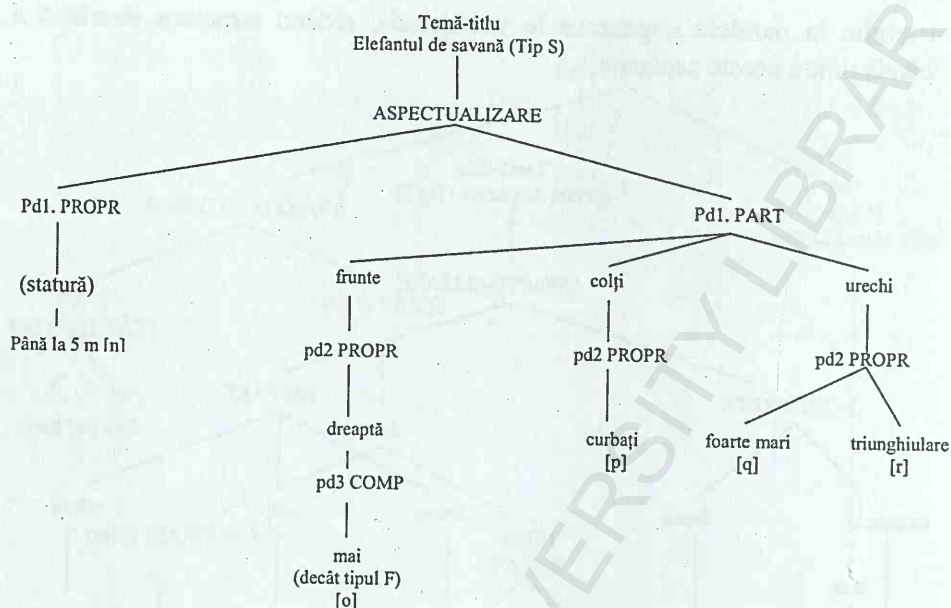
Textul 3.2.: Tipuri și prototipuri de elefanți africani

Prima parte a acestui text are drept temă-titlu clasa / elefanți africani /. O primă macro-propoziție descriptivă (Pd1 PART) selectează cele două părți ale acestei clase precizând (pd2 SIT metonimie), unde apare fiecare din cele două subspecii. Putem considera această punere în relație o subliniere a definiției fiecăruia dintre aceste două tipuri. Urmează descrierile – și aici după modelul

portretului în paralelă – pe care le voi detalia, redând structura ierarhică a fiecăreia dintre aceste secvențe.



Cea de-a doua schemă este mai simplă decât precedenta, însă construită exact după același tipar:



Textul 3.3.: Argumentarea prin descriere

Deși foarte scurt, textul acestei legende, alăturat unei imagini, reprezintă un tot unitar. Unitatea corespunde schemei 1, propusă la finalul acestei părți introductive: structura exemplului reprezintă o ocazie de a sublinia felul în care o reprezentare poate fi construită pas cu pas, propoziție cu propoziție⁴¹.

a) Primul segment al textului reprezintă o primă propoziție descriptivă, construită în absența determinantului, este în așteptarea unei referințe precise (dată, este adevărat, de proximitatea spațială a fotografiei însoțită de această secvență). Această propoziție cuprinde o temă („cadru”) și un predicat calificativ (Proprietate: „verde”).

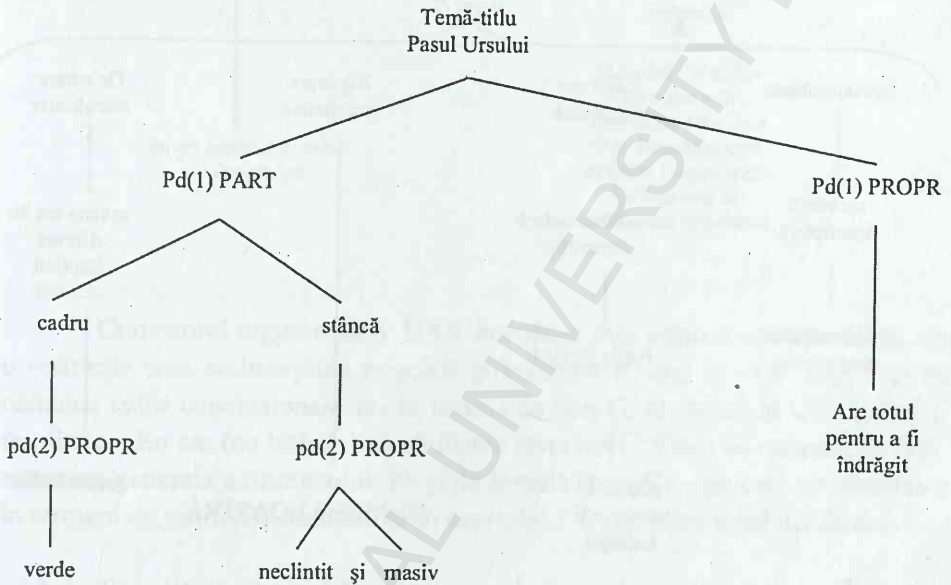
b) Cel de-al doilea segment este o propoziție descriptivă cu structură similară (două proprietăți sunt coordonate): a doua temă („stâncii”) și dublul predicat calificativ (Proprietate: „masive”, „de neclintit”).

Cunoștințele cititorului ne permit să punem în relație aceste două teme: cadrul și stânca apar drept constituienții unui loc în care („cadrul”) și pe care („stânca”) este posibil să practici escalada (contextul revistei și articolului din care este preluată reclama). În continuare se precizează:

⁴¹ Reiau aici sinteza analizei din Adam și Petitjean, 1989.

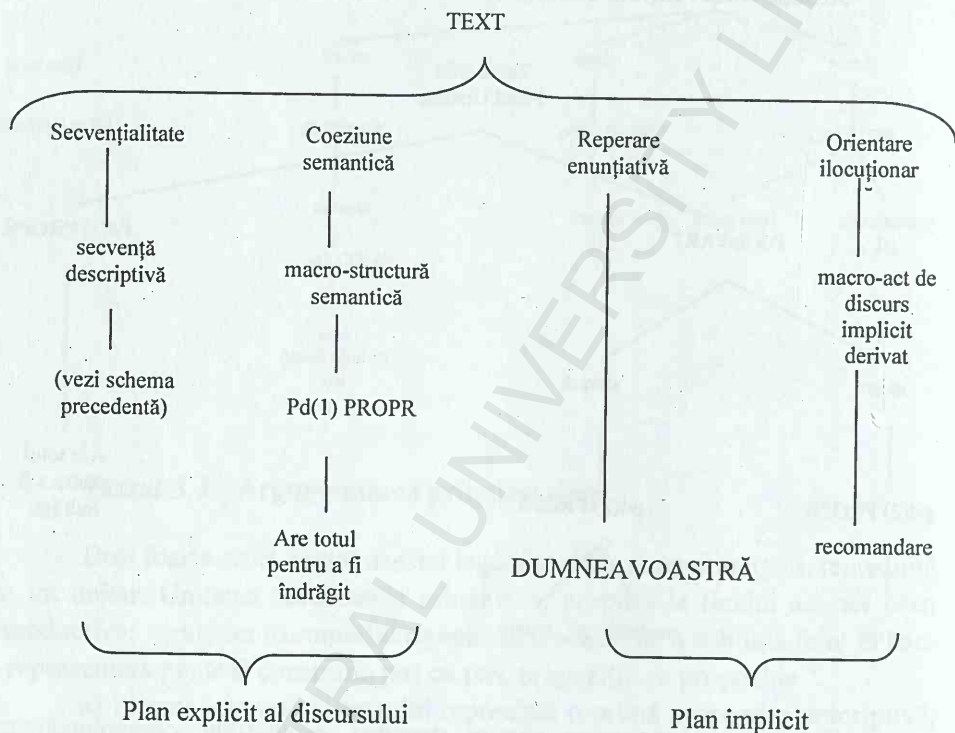
c) În cel de-al treilea segment, referința la numele locului (Pasul Ursului) stabilește din punct de vedere referențial cele două teme precedente, care sunt de acum înainte „părți” a ceea ce va deveni un întreg sau tema-titlu a secvenței. Cel de-al patrulea segment dezvoltă predicatul (noua proprietate) legat de această nouă temă.

Structura secvențială descriptivă este următoarea:



Țoeziunea și coerența acestei structuri secvențiale, corespunzătoare prototipului simplificat al secvenței descriptive, sunt date de dimensiunea pragmatică. Din punct de vedere semantic, predicatul ce apare în al patrulea segment deține un rol privilegiat, diferitele predicate euforice (verde + de neclintit și masiv = are totul pentru a fi îndrăgit) sunt într-o relație de izotopie. Din punct de vedere enunțiativ, agentul verbului tranzitiv absent: „a fi îndrăgit”, cere întotdeauna un „de către cineva”, a fi sursa de plăcere a cuiva. Conform unei retorici specific publicitare, acest loc vid trebuie complinit de către cititor: Pasul Ursului are totul pentru a fi îndrăgit de DUMNEAVOASTRĂ/îndrăgit de cățărătorul care sunteți DUMNEAVOASTRĂ. Reperajul enunțiativ unic al acestui text constă în actul de lectură care fixează parametrii de identitate, de loc și de timp ai subiectului enunțării. Din punct de vedere ilocuționar, putem afirma că trăsăturile euforice ale predicatelor îl determină pe interpretant să ia în

calcul prezumțiile acestei descrieri. De aici rezultă operația de derivare a unui act de discurs de tipul *recomandare*: dacă se vorbește atât de frumos despre acest loc, este pentru a-mi trezi interesul, a fi incitat, pentru a mi se recomanda să merg cât mai curând acolo. Ceea ce poate fi rezumat astfel:



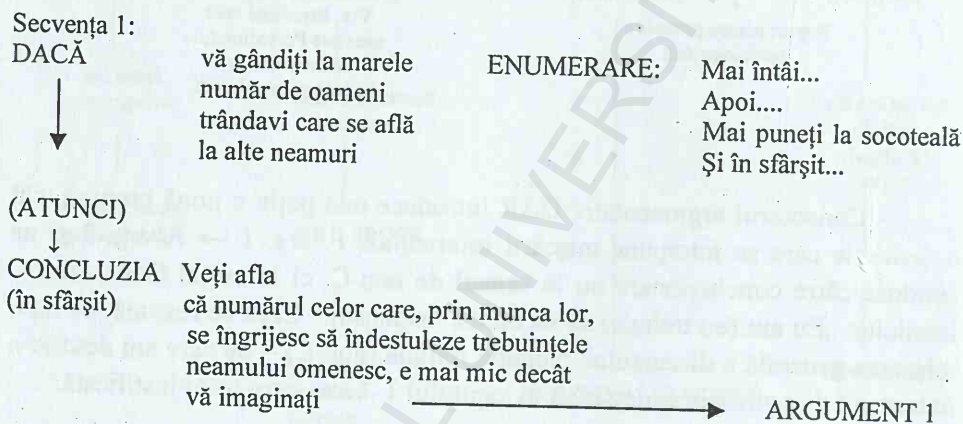
Textul 4.1.: Nucleul argumentativ al discursului numit „al alegerii potrivite pentru Franța”

Trebuie să ținem cont aici de mișcarea regresivă a argumentației: concluzia „Nu pot să vă dictez eu” (Concluzia non-C-P. Arg 3 de mai jos) apare înaintea argumentului introdus prin PENTRU CĂ: „suntem într-o țară liberă” (informație dată – P.arg.1). Se dă schema acestei secvențe:

Textul 4.3.: Thomas Morus, *Utopia*

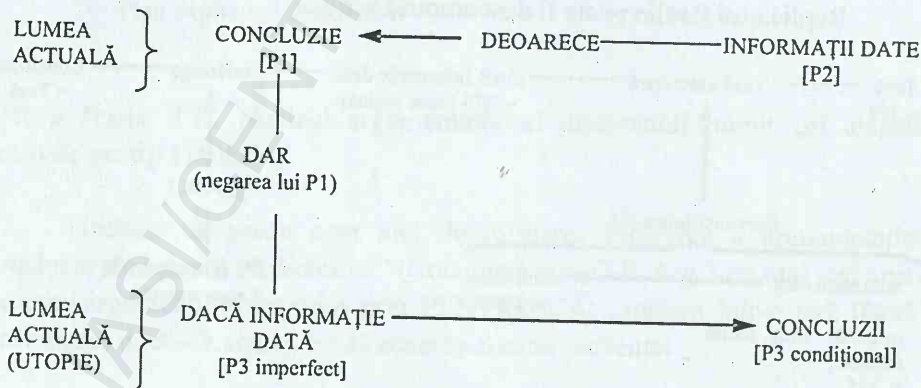
Acest text argumentativ, mai complex decât precedentul, cel puțin în aparență, este construit pe ideea respingerii unei teze. Trebuie spus că în intrare (§1) este prezentată o teză anterioară (P.arg.0), pe care cel de-al doilea paragraf o respinge („din contra”) introducând noua teză (P.arg. 3), sprijinită de întreg blocul argumentativ. Paragrafele 3 și 4 avansează fiecare un argument (§ 3 = Arg 1 și § 4 = Arg 2) reluat la începutul paragrafului 5 pentru a se trage concluzia care corespunde noii teze expuse în paragraful 2. Trebuie să descompunem secvențele argumentative din 3 (Secvența 1) și din 4 (Secvența 2).

Structura din 3 are forma DACĂp ATUNCIq:

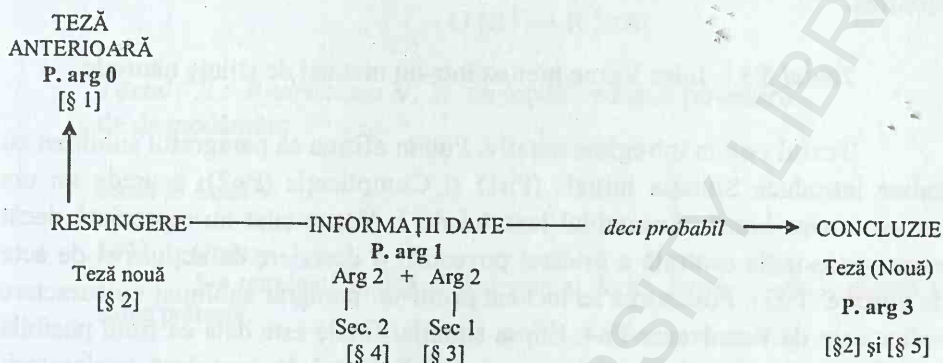


Structura secvenței următoare este ceva mai complexă:

Secvența 2 (& 4):



Paragraful 5 rezumă argumentele care se sprijină pe secvențele 1 și 2. De aici rezultă următoarea schemă de ansamblu:



Textul 5.1.: Intoarcerea la o povestire etiologică

Titlul povestirii („Cum au învățat iepurii...”) introduce problema (P.expl. 1) la care povestirea analizată mai devreme (pagina 226) *răspunsul* (P.expl.2). evaluarea finală-încheierea povestirii („De atunci...”) este, în aceeași măsură, o formă de încheiere-tip a unei explicații ($P_n \cdot \Omega = P.\text{expl.3}$). Eterogenitatea acestei povestiri etiologice apare ca un fenomen de inserare destul de clasic al unei povestiri, într-o structură explicativă elementară. Pendulând între fenomenul de inserare și caracterul de dominantă, povestirea se află, în orice caz, încadrată de explicație. Putem considera această formă de încadrare elementară ca avînd caracteristicile acestui gen unic de povestire.

Textul 5.2.: Balzac, mersul ocnașului

După ce am discutat mai sus despre pauzele descriptive, în continuare propun să ne îndreptăm atenția către pauzele explicative, la fel de strict marcate: deschisă prin verbul explicit („este necesar să explicăm aici”) și închisă prin întoarcerea la contextul narațiunii (punctul de vedere al personajului care a rostit cuvîntul enigmatic de la început: La Pouraille). Putem considera că problema (prima macro-propoziție explicativă) este aici implicită. Enigma ce apare în replica – „cum trage la dreapta” – lui La Pouraille justifică pauza explicativă. Ansamblul paragrafului care urmează după această replică în discurs direct aduce o explicație (a doua macro-propoziție descriptivă) care nu

se încheie decât printr-o concluzie destinată să trimită la contextul general al povestirii și să justifice faptul că La Pouraille a ghicit de unde vine Înșeală-Moartea.

Textul 5.3.: Jules Verne preluat într-un manual de științe naturale

Textul este în întregime narativ. Putem afirma că paragraful subliniat cu italice introduce Situația inițială (Pn1) și Complicația (Pn2): a ucide un urs pentru a avea hrană. Ansamblul textului de J. Verne citat nu reprezintă decât macro-propoziția centrală a oricărei povestiri: o descriere de acțiuni și de acte de vorbire (Pn3). Povestirea se încheie printr-un paragraf subliniat cu caractere italice care dă Rezolvarea-Pn4. Elipsa situației finale este dată ca fiind posibilă prin faptul că cititorul este cel care va stabili destul de ușor dacă exploratorii sunt salvați (Pn5). De aceea nucleul acestui text nu trebuie privit decât ca o dezvoltare a lui CUM TREBUIE PROCEDAT pentru a fabrica un glonte de plumb? Putem identifica natura „informativă” a acestui fragment, însă această valoare informativă nu o va transforma într-un text explicativ sau, cel puțin, dispozitivul textual nu va fi niciun moment strict explicativ.

Textul din Capitolul 6

Intervenția A1 este mai mult decât o aserțiune. Putem vorbi aici de o formă de angajament-promisiune. În mod normal, un enunț de acest tip nu aduce cu sine replica bine definită. Poate fi recunoscut doar valabil / non valabil sau pur și simplu posibil / imposibil. B1 arată cu precizie surpriza la rostirea acestui jurământ. A2 reiterează promisiunea făcută. Acest prim schimb este urmat de o primă respingere (B2) pe care A3 o contrazice prin modalitatea promisiunii. Cel de-al treilea schimb este descris printr-o nouă obiecție liniară: pentru a omorî un urs este nevoie de gloanțe (B2), pentru a avea gloanțe este nevoie de plumb (B3). Putem afirma că primul schimb declanșează două schimburi de contestare care se referă tocmai la posibilitatea de a fi produse.

Cea de-a doua secvență se deschide printr-o evaluare a promisiunii formulate în secvența precedentă. Însă această intervenție exclamativă (B4) care nu cere o altă replică este contestată chiar prin destinatarul său (A5). Acest prim schimb este urmat de un al doilea, mai apropiat modelului: întrebare (B5) și răspuns (A6). Se dă astfel schema:

Secvența 2: [B4] —NON [A5]



O [B5] → R [A6]

Textul 7.1.: *Andromaca* V, 3: un model redus al povestirii de deznodământ

scena 3, Actul V

1493 Orest:

S-a terminat! Slujită ai fost cum ai dorit: Pyrus se află-n templu în sânge prăbușit.

Hermiona:

E mort?

Orest:

Se stinge: grecii, în crunta lor mânie

Spulberă-n al său sânge a sa neomenie.

.....[POVESTIRE PROPRIU-ZISĂ].....

1525 Hermiona:

Cum ? Ce-au făcut?

Orest.....[CONTINUAREAPOVESTIRII].....

1533 Hermiona:

Taci, taci, Orest perfid, [...]*

Această înlănțuire poate fi rezumată astfel:

Povestitor (Oreste)

Auditor (Hermiona)

(1) Anunțarea faptelor
Rezumat (1493-1494)

(2) Întrebare (1495)

(3) Povestire (1497-1524)

(4) Întrerupere exclamativă (1525)

(5) Urmarea povestirii (1525-1533)

(6) Comentarii de încheiere (1534..)

* Jean Racine, *Andromaca*, Teatru, Editura De Stat pentru Literatură și Artă, 1959, traducere de Petru Manoliu, p. 88. (n.tr.)

Textul 7.2. Mithridate

Povestitor (Arbate)

Auditor (Monime)

(1) Rezumat (1549-1550)

„O să vedeți cum apare; și vrem
Să fim siguri
Că dumneata și eu
împreună îl vom plânge.”

(2) Exclamație de surpriză (1551)

„Ce! Regele...!”

(3) Reluarea rezumatului (1551-1554)

„ Regele e pe moarte, Doamnă,
O geană de lumină abia de mai zărește
Lăsatu-l-am acolo plin de sânge
Iar Xiphares în urmă-i merge și-l plânge.”

(4) Exclamațiile, comentariul și întrebările (1555-1557)

„Xiphares! O, Doamne” Spune-mi
că visez
Nu-mi vine a crede ce aud
Xiphares! E în viață! Xiphares pe
care lacrimile mele...”

(5) Povestirea (1558-1618)

(6) Întreruperea exclamativă (1614)

„Cerule!”

(7) Urmarea povestirii (1619-1638)

(8) Exclamația-comentariul (1639-646)

„Ah! de așa de multe-orori sunt
îngrozit
Îl plâng pe Rege și pe- al său
destin cumplit
Vai! și slavă Cerului că la această
soartă
Nu mi-am adus obolul și n-am
lovit odată
Și doar nevolnic martor al
suferinței lui
Îl plâng fără vreodat să mă învinui
Apare! La ce veste îngrozitoare
mai pot să mă aștept
Sângele tatălui și lacrimile fiului,
O, Doamne ce nedrept!

Referințe bibliografice

ADAM J. – M.:

- 1984: *Le Récit*, Que sais-je ? nr : 2149 ; Paris ; P.U.F.
- 1985: *Le Texte narratif*, Paris, Nathan-Université, ediție revăzută și adăugită, 1994.
- 1985a: „Réflexion linguistique sur les types de textes et de compétences en lecture”; *L'Orientation scolaire et professionnelle* nr: 4, XIV, Paris.
- 1985b: „Quels types de textes?”, *Le français dans le monde* nr: 192, Paris, Hachette.
- 1986: „Dimension séquentielle et configurationnelle du texte”, *Degrés* nr: 46-47, Bruxelles.
- 1987a: „Types et séquences textuelles élémentaires”, *Pratiques*, nr. 56, Metz.
- 1987b: „Textualité et séquentialité: exemple de la description”, *Langue française* nr.74, Paris, Larousse.
- 1989: „Pour une pragmatique linguistique et textuelle”, în *L'Interprétation des textes*, C. Reichler (coord.), Paris, Minuit.
- 1990a: *Éléments de linguistique textuelle*, Liège, Mardaga.
- 1990b: „L'analyse linguistique du récit: rhétorique, poétique et pragmatique textuelle”, *Zeitschrift für Französische Sprache und Literatur*, Band C, K. W. Hempfer und P. Blumenthal, ed. Franz Steiner Verlag, Stuttgart.
- s1990c: „Une rhétorique de la description”, in *Figures et conflits rhétoriques*, M. Meyer și A. Lempereur, Ed. Universității din Bruxelles.
- 1990d: „Aspects du récit en anthropologie” in J.-M. ADAM, M.-J. BOREL, C.CALAME, M. KILIANI (coord.): *Le Discours anthropologique*, Paris, Le Méridien-Klincksieck.

ADAM J.-M și LE CLERC B. 1988: „Un genre du récit: le monologue narratif au théâtre”, Metz, *Pratiques* nr. 59.

ADAM J.-M și PETITJEAN A. 1989: *Le Texte descriptif*, Paris, Nathan-Université.

ALBALAT A.:

- 1900: *L'Art d'écrire enseigné en vingt leçons*, Paris, Armand Colin (ed. a 6-a; ed. I 1896).

- 1905: *Les Ennemis de l'art d'écrire*, Paris, Librairie universelle (ediție nouă).
 - 1932: *La Formation du style par l'assimilation des auteurs*, Paris, Armand Colin (ed. a 15-a; ed. I, 1901).
- ANIS J. 1988: *L'Écriture, théories et description*, Bruxelles, De Boeck-Wesmael.
- APOTHELOZ D. și MIEVILLE D. 1989: „Matériaux pour une étude des relations argumentatives” in *Modèles du discours. Recherches actuelles en Suisse romande*, Ch. Rubattel, coord., Berne, Peter Lang.
- APOTHELOZ D., BOREL M.-J. și PEQUEGNAT C. 1984: „Discours et raisonnement”, in *Sémiologie du raisonnement*, J.-B. Grize, coord., Berne, Peter Land.
- APOTHELOZ D., BRANDT P.-Y. și QUIROZ G. 1989: „De la logique à la contre-argumentation”, *Travaux du centre de recherche sémiologiques*, nr. 57, Université de Neuchâtel.
- APOSTEL L. 1980: „Communication et action”, in *Langage et contexte*, H. Parret și L. Apostel, coord., Benjamins, Amsterdam.
- ARISTOTE 1980: *La Poétique*, traducere de R. Dupont-Roc și J. Lallot, Paris, Le Livre de Poche [ARISTOTEL 1965: *Poetica*, Editura Academiei Republicii Populare Române, București, trad. de D.M. Pippidi].
- ATKINSON J. M. și HERITAGE J. (coord.) 1984: *Structure of Social Action. Studies in Conversation Analysis*, Cambridge University Press et Paris, éd. de la Maison des Sciences de l'homme.
- BAHTIN M.:
- 1970: *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, Moscova, 1963; traducere în franceza, Paris, Le Seuil.
 - 1978: *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard.
 - 1984: *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard.
- BAHTIN M. (V. N. VOLOȘINOV) 1977 (1929): *Le Marxisme et la philosophie du langage*, Paris, Minuit.
- BALLY Ch. 1965 (1925): *Le Langage et la vie*, Genève, Droz.
- BARTHES R.:
- 1966: „Introduction à l'analyse structurale des récits”, in *Communication* nr. 8, Paris, Le Seuil.
 - 1973: *Le Plaisir du texte*, Paris, Le Seuil.

- BATHAUT B. de 1776: *Essai sur le récit ou entretiens sur la manière de raconter*, Paris, Ch.-P. Breton, libraire.
- BATTEUX Abbé Ch. 1753: *Cours de Belles-Lettres ou Principes de la Littérature*, tome 1, Paris, Desaint et Saillant.
- BEAUGRANDE R. de 1980: *Text, Discours and Process: Toward a Multidisciplinary Science of Texts*, *Advances in discourse processes*, vol. 4, Norwood, N. J.: Ablex.
- BENVENISTE E.:
 – 1966: *Problèmes de linguistique générale I*, Paris, Gallimard.
 – 1974: *Problèmes de linguistique générale II*, Paris, Gallimard.
- BEREITER C. și SCARDAMALIA M.:
 – 1982: „From Conversation to Composition: The Role of Instruction in a Developmental Process”, in *Advances in Uninstructional Psychology*, vol.2, R. Glaser coord., Lawrence Erlbaum Ass., Hillsdale.
 – 1987: *The Psychology of Written Composition*, Hillsdale, Lawrence Erlbaum Ass.
- BERRENDONNER A. și REICHLER-BEGUELIN M.-J. 1989: „Décalages: les niveaux de l'analyse linguistique”, *Langue Française*, nr.81, Paris, Larousse.
- BLAIR H. 1783: *Cours de rhétorique et de belles-lettres*, Paris, Auguste Delalain libraire, trad. din engleza de P. Prévost, 2 vol. (ed. a 2-a, 1821).
- BLAIR H. 1830: *Leçon de rhétorique et des belles-lettres, suivies des opinions de Voltaire, Buffon, Marmontel, La Harpe etc., sur les principales questions de littérature traitée par H. Blair*, Ledentu librairie, trad. din engleza de J.-P. Quénot, 3 vol. (ed. a 2-a).
- BLANCHOT M. 1959: „La douleur du dialogue”, *Le Livre à venir*, Paris, Seuil.
- BOISSIONT A. 1987: „Lecture typologique du *Cid*”, *Le Français aujourd'hui*, nr. 79, Paris.
- BOREL M.-J.:
 – 1981a: „Donner des raisons. Un genre de discours, l'explication”, *Revue européenne des sciences sociales* nr. 56, Tome XIX, Geneva, Droz.
 – 1981b: „L'explication dans l'argumentation: approche sémiologique”, *Langue française* nr. 50, Paris, Larousse.
 – 1991: „Notes sur le raisonnement et ses types”, *Études de Lettres* nr. 4-1991, Université de Lausanne.

BOUCHARD R. 1991: „Repères pour un classement sémiologique des événements communicatifs”, *Études de linguistique appliquée* nr. 83, Paris, Didier érudition.

BRASSART D. G.:

- 1990: „Retour(s) sur «Mir Rose» ou comment analyser et représenter le texte argumentatif (écrit)?”, *Argumentation* nr. 4, Kluwer Academic Publisher, Olanda.
- 1990b: „Explicatif, argumentatif, descriptif, narratif et quelques autres. Notes de travail”, *Recherches* nr. 13, Lille.

BREMOND C.:

- 1964: „Le message narratif”, *Communications* nr. 4, Paris, Le Seuil.
- 1966: „La logique des possibles narratifs”, *Communications* nr. 8, Paris, Le Seuil.
- 1973: *Logique du récit*, Paris, Le Seuil.

BRINKER K. 1985: *Linguistische Textanalyse*, Berlin, Schmidt.

CARON J. 1983: *Les Régulations du discours*, Paris, P.U.F.

CHAROLLES M.:

- 1980: „Les formes directes et indirectes de l’argumentation”, *Pratiques* nr. 28, Metz.
- 1988: „Les plans d’organisation textuelle: périodes, chaînes, portées et séquences”, *Pratiques* nr. 57, Metz.
- 1990: „Point de vue...”, *Recherches* nr. 13, noiembrie, Revue de l’A.F.E.F. de Lille.

CHESNY-KOHLER J.:

- 1981: „Aspects explicatifs de l’activité discursive de paraphrasage”, *Revue européenne des sciences sociales* nr. 56, Tome XIX, Geneva, Dorz.
- 1983: „Aspects des discours explicatifs”, *Logique, argumentation, conversation*, P. Bange et al. coord., Berne, Peter Lang.

CHRISS J.-L. 1987: „Malaise dans la classification”, *Langue française* nr. 74, Paris, Larousse.

COLTIER D. 1986: „Approches des textes explicatifs”, *Pratiques* nr. 51, Metz.

COMBE D. 1989: „«La marquise sortit à cinq heures»”. Essai de définition linguistique du récit”, *Le Français moderne* nr. 3 / 4, Paris.

COMBETTES B.:

- 1986: „Le texte explicatif: aspects linguistiques”, *Pratiques* nr. 51, Metz.
- 1988: „Fonctionnement des nominalisations et des appositions dans le texte explicatif”, *Pratiques* nr. 58, Metz.

- 1990: „Points de vue...”, *Recherches* nr. 13, noiembrie, Revue de l'A.F.E.F. de Lille.
- COMBETTES B. și TOMASSONE R. 1988: *Le Texte informatif, aspects linguistiques*, Bruxelles, De Boeck-Wesmael, collection Prisme.
- CONOD F. 1987: *Ni les ailes ni le bec*, B. Campiche éditeur, Lausanne.
- DELCAMBRE I. 1990: „Voilà pourquoi ce texte este un texte explicatif typique”, *Recherches* nr. 13, Lille.
- DENHIÈRE G. 1984: *Il était une fois*, P.U.Lille.
- DÉON M. 1973: *Un taxi mauve*, Gallimard, éd. Folio nr. 999, Paris.
- DE PATER W. A. 1965: *Les „Topiques” d'Aristote et la dialectique platonicienne. Méthodologie de la définition*, Études Thomistes, vol. X, Fribourg, St Paul.
- van DIJK T.A.:
 - 1972: *Some Aspects of Text Grammars*, Haga, Mouton.
 - 1978: *Tekswetenschap*, Utrecht, Spectrum.
 - 1980: *Macrostructures. An Interdisciplinary Study of Global Structures in Discourse, Interaction and Cognition*, Hillsdale, Lawrence Erlbaum Ass.
 - 1981: „Le Texte: structures et fonctions. Introduction élémentaire à la science du texte”, in *Théorie de la littérature*, A. Kibedi Varga coord., Picard, Paris.
 - 1984: „Texte”, in *Dictionnaire des littératures de langue française*, de Beaumarchais et al. coord., Bordas, Paris.
- DISPAUX G.; 1984: *La Logique et le quotidien*, Paris, Minuit.
- DUBOIS D. 1991: *Sémantique et cognition*, (coord) Éd. du CNRS, Paris.
- DUCROT O. și ANSCOMBRE J.-C. 1983: *L'Argumentation dans la langue*, Bruxelles, Mardaga.
- DUCROT O.:
 - 1980: *Les Échelles argumentatives*, Minuit, Paris.
 - 1984: *Le Dire et le dit*, Paris, Minuit.
- DURRER S. 1990: „Le dialogue romanesque: essai de typologie”, *Pratiques* nr. 65, Metz.
- ECO U.:
 - 1979: *Lector in Fabula*, Milan (Paris, Grasset, 1985).
 - 1985: *Apostille au Nom de la rose*, Paris, Grasset-Le Livre de Poche.
 - 1988: *Sémiotique et philosophie du langage*, Paris, P.U.F.

- EFLI A. 1912: *Rhétorique. Leçon de style à l'usage de l'enseignement secondaire*, Lausanne, Payot.
- EHRlich S.: 1985: „Thématisation, compr” hension et vitesse de lecture par les enfants”, *L'Orientation scolaire et professionnelle* nr. 4, XIV, Paris.
- ENKVIST N. E.:
– 1986: „Linearisation, texte type and parameter weighting”, in J.L.Mey coord.: *Language and Discourse: Text and Protest*, Amsterdam, Benjamins. *Études de linguistique appliquée* nr. 83 1991: „Textes; discours, types et genres”, Paris, Didier érudition.
- FARET N. 1925: *L'Honnête Homme ou l'Art de plaire à la cour* (1630), Paris, P.U.F.
- FAUCONNIER G. 1984: *Espaces mentaux*, Minuit, Paris.
- FAYOL M. 1987: „Vers une psycholinguistique textuelle génétique: l'acquisition du récit”, in *Connaître et le dire*, G. Pieraut-Le Bonniec coord., Mardaga, Bruxelles.
- FLAHAUT F. 1979: „Le Fonctionnement de la parole”, *Communications* nr. 30, Paris, Le Seuil.
- FONTANIER P. 1977: *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, coll. Champs (ed. I 1821).
- FOUCAULT M.:
– 1966: *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard.
– 1969: *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard.
Le Français aujourd'hui nr. 79 1987 „Classes de textes / textes en classe”, Paris.
- FRANKE W. 1987: „Textypen-Textsorten-Textexemplare: Ein Anstz zu ihrer Klassifizierung und Beschreibung” , *Zeitschrift für germanistische Linguistik*nr, 15.
- GENETTE G.:
– 1969: „Vraisemblable et motivation” , *Figures II*, Paris, Le Seuil.
– 1972: *Figures III*, Paris, Le Seuil.
– 1983: *Nouveaux Discours du récit*, Paris, Le Seuil.
- GOFFMAN E.:
– 1974 (1967): *Interaction Ritual*, trad. fr. *Les Rites d'interaction*, Paris, Minuit.
– 1973 (1959): *La Mise en scène de la vie quotidienne*, vol. I și II, Paris, Minuit.
– 1987 (1981): *Façon de parler*, Paris, Minuit.

GREIMAS A.J.:

- 1966: *Sémantique structurale*, Paris, Larousse.
- 1970: *Du sens I*, Paris, Le Seuil.
- 1983: *Du sens II*, Paris, Le Seuil.

GREIMAS A.J. și COURTES J. 1979: *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette.

GRICE H.P. 1975: „Logique and Conversation”, in *Syntax and Semantics*, vol. 3, *Speech Acts*, P. Cole și J. L. Morgan (coord.), Academic Press, Inc; trad. fr. in *Communications* nr. 30, 1979, Paris, Le Seuil.

GRIZE J.-B.:

- 1974: „Argumentation, schématisation et logique naturelle”, *Revue européenne des sciences sociales*, XII, nr. 32, Geneva, Droz.
- 1981: „L’argumentation: explication ou séduction”, *Linguistique et sémiologie: L’Argumentation*, P. U. de Lyon.
- 1981b: „Logique naturelle et explication”, *Revue européenne des sciences sociales* nr. 56, Tome XIX, Geneva, Droz.
- 1990: *Logique et langage*, Paris, Ophrys.

GUIRAUD P. 1969: *Essai de stylistique*, Paris, Klincksieck.

HALLIDAY M.A.K. și HASAN R. 1976: *Cohesion in English*, Longman.

HALTE J.-F. 1988: „Trois points de vue pour enseigner les discours explicatifs”, *Pratiques* nr. 58, Metz.

HAMON Ph. 1981: *Analyse du descriptif*, Hachette, Paris.

HEMPEL C. G. 1965: *Aspects of Scientific Explanation*, New York, Free Press.

HENAUULT A. 1983: *Narratologie, sémiotique générale*, Paris, P.U.F.

ISENBERG H. 1987: „Cuestiones fundamentales de tipología textual”, in E. Bernandew (coord.), *Linguística des texto*, Madrid.

JAKOBSON R; 1963 / *Essai de linguistique énérale*, Paris, Minuit.

JANIN J. 1835: „Conversation”, *Dictionnaire de la conversation et de la lecture*, Paris.

KAHN P. 1988: *Théorie et expérience*, Paris, éd. Quintette.

KERBRAT-ORECCHIONI C.:

- 1984: „Pour une approche pragmatique du dialogue théâtral”, *Pratiques* nr. 41, Metz.
- 1990: *Les Interactions verbales*, tome 1, Paris, A. Colin.

KIBEDI VARGA A.:

- 1979: „Texte, discours et récit”, *Revue d'esthétique* 1 / 2, UGE 10 / 18, nr. 1324.
- 1988: „Scène et lieux de la tragédie”, *Langue française* nr. 79, Paris, Larousse.

KINTSCH W:

- 1981-1982: „Aspects de la compréhension de texte”, *Bulletin de psychologie*, Tome XXXV, nr. 356, Paris.
- 1982: „Text representation”, in *Reading expository material*, W. Otto și S. White (coord.), New York, Academic Press.

KINTSCH W. și DIJK T.A. van 1984: „Vers un modèle de la compréhension et de la production de textes” (*Psychological Review* 1978, 85, 5) traducere fr. de G. DENHIÈRE 1984.

KLEIBER G. 1990: *La Sémantique du prototype*, Paris, P.U.F.

KLEIBER G. și RIEGEL M. 1978: „Les grammaires floues”, in *La Notion de recevabilité en linguistique*, R. Martin coord., Paris, Klincksieck.

KUENTZ P. 1970: „Lecture d'un fragment de *Britannicus*”, *Langue française* nr. 7, Paris, Larousse.

LABOV W. și WALETZKY J. 1967: „Narrative Analysis: Oral Version of Personal Experience”, pp. 14-44 din *Essays on the Verbal and Visual Arts*, Seattle, Washington University Press.

LABOV W. 1972: „La transformation du vécu à travers la syntaxe narrative”, chapitre 9 de *Language in the Inner City*, trad. fr.: *Le Parler ordinaire I*, Paris, Minuit, 1978.

LA BRUYÈRE 1688: „L'esprit de la conversation”, *Les Caractères. Langue française* nr. 74, 1987: „La typologie des discours”, Paris, Larousse.

LAROUSSE P.: Articolele „Descriptif” și „Description”, in *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle*.

LE BOSSU Père R. 1675 (1981): *Traité du poème épique*, Helmut Buske, Hambourg.

LECLAIRE-HALTE A.:

- 1988: „Elémentaire, mon cher Watson! Explicatif et narratif dans le roman policier”, *Pratiques* nr. 58, Metz.
- 1990: „Explication et récit dans les textes de fiction”, *Pratique* nr. 67, Metz.

LEFRANCE E. 1880: *Traité théorique et pratique de littérature*, Paris și Lyon, Librairie Victor Lecoffre.

- LESSING 1964 (1766): *Laocoon*, Paris, Hermann.
- LONGACRE R.E. 1982: „Discourse typology in relation to language typology”, in Sture Allen coord.: *Text Processing, Proceedings of Nobel Symposium* 51, Stokholm, Almqvist et Wiksell.
- MAHMOUDIAN M. 1989: *La Linguistique*, Paris, Seghers.
- MAINGUENEAU D. 1990: *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Bordas.
- MARIN L. 1986: *La Parole mangée*, Paris, Klincksieck.
- MARMONTEL J.-F. 1818-1819: „Dialogue philosophique ou littéraire”, „Dialogue poétique”, *Éléments de littérature* (1787), *Oeuvres complètes*, 18 vol., Paris, Verdière, t. XIII.
- MARTIN R. 1987: *Language et croyance*, Bruxelles, Mardaga.
- MERE Chevalier de 1930: „De la conversation” (1677), *Oeuvres*, Paris, Belles-Lettres.
- MILNER J.-C. 1978: *L'Amour de la langue*, Paris, Le Seuil.
- MINK L.O. 1969-1970: „History and Fiction as Modes of Comprehension”, *New Literary History* (I), Charlottesville.
- MOESCHLER J. 1985: *Argumentation et conversation*, Paris, Hatier.
- MOESCHLER J. și REBOUL A. 1985: „Discours théâtral et analyse conversationnelle”, *Cahiers de linguistique française* nr. 6, Université de Genève, Droz.
- MOLINO J. 1990: „Thèse sur le langage, le discours, la littérature et le symbolisme”, *Zeitschrift für Französische Sprache und Literatur*, K.W. Hempfer și P. Bluementhal coord.; Franz Steiner Verlag, Stuttgart.
- MORTARA-GARAVELLI B. 1988: „Tipologia dei testi” articolul 246 în *Lexikon der Romanistischen Linguistik*, vol. IV (Italiano, Corso, Sardo), G. Holtus et al. coord., Niemeyer, Tübingen.
- NEF F. 1980: „Notes pour une pragmatique textuelle. Macro-actes indirects et dérivation rétroactive”, *Communications* nr. 32, Le Seuil, Paris.
- PAVEL Th. 1976: *Syntaxe narrative des tragédies de Corneille*, Paris, Klincksieck.
- PERELMAN C. 1983: „Logique formelle et argumentation”, in P. Bange et al. coord.: *Logique, argumentation, conversation*, Berne, Peter Lang.

PERELMAN Ch. și OLBRECHT-TYTECA L. 1988: *Traité de l'argumentation*, Éditions de l'Université de Bruxelles.

PERRAULT Ch. 1971: *Parallèle des anciens et des modernes en ce qui regarde les arts et les sciences: dialogues, avec le poème du siècle de Louis le Grand et une épître en vers sur le génie*, Genève, Slatkine Reprints (ed. I, Paris, 1692-1697).

PETITJEAN A.:

- 1984: „La conversation au théâtre”, *Pratiques* nr. 41, Metz.
- 1989: „Les typologie textuelles”, *Pratiques* nr. 62, Metz.

PEYTARD J. 1982: „Les variantes de ponctuation dans le chant premier des *Chants de Maldoror*”, in *Genèse du texte: les modèles linguistiques*, C. Fuchs si al. coord., Éditions du C.N.R.S., Paris.

PLANTIN Ch. 1990: *Essai sur l'argumentation*, Paris, Kimé.

POE E. A. 1951: „La Genèse d'un poème”, *Histoires grotesques et sérieuses, Oeuvres en prose*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard.

Pratiques:

- nr. 56 1987: „Les types de textes”, Metz.
- nr. 62 1989: „Classer les textes”, Metz.

PROPP V. 1928: *Morfologija skazki*, Leningrad, 1969 (ed. a 2-a), Nauka. trad. fr. 1970, Paris, Le Seuil, colecția „Points” nr. 12.

RASTIER F. 1989: *Sens et textualité*, Paris, Hachette.

REMI-GIRAUD S; 1987: „Délimitation et hiérarchisation des échanges dans le dialogue”, in *Décrire la conversation*, Presses Universitaires de Lyon.

REVAZ F. 1987: „Du descriptif au narratif et à l'injonctif”, *Pratiques* nr. 56, Metz.

RICARDOU J. 1978: „Le texte en conflit”, in *Nouveaux Problèmes du roman*, Seuil, Paris.

RICHER J.-J. 1991: *Approche typologique des textes et enseignement du FLE / FLS?* Teză de doctorat, Université de Rouen.

RICOEUR P.:

- 1980: „Pour une théorie du discours narratif”, *La Narrativité*, D. Tiffeneau coord., Paris, Éditions du C.N.R.S.
- 1983, 1984, 1985: *Temps et récit*, volumele I, II, III, Paris, Le Seuil.
- 1986: *Du texte à l'action*, Esprit/Seuil, Paris.

- ROULET E. 1981: „Échanges, interventions et actes de langage dans la structure de la conversation”, *Études de linguistique appliquée* nr. 44, Paris, Didier.
- ROULET E. et al. 1985: *L'Articulation du discours en français contemporain*, Berne, Peter Lang.
- ROUSTAN M. 1904: *Le Dialogue*, Paris, Paul Delaplane.
- RUWET N. 1975: „Parallélisme et déviations en poésie”, in *Langue, discours, société*, J. Kristeva et al. coord., Paris, Le Seuil.
- SANGSUE D. 1987: *Le Récit excentrique*, Paris, Corti.
- SARRAUTE N. 1965: „Conversation et sous-conversation”, *L'Ère du soupçon*, Paris, Gallimard.
- SARTRE J.-P. 1947: „Explication de L'ÉTRANGER ”, *Situations* 1, Paris, Gallimard.
- SCHEGLOFF C. A. 1982: „Discourse as an interactional achievement: some uses of «uh huh» and other things that come between sentences”, in D. Tannen coord., *Analysing Discourse: Text and Talk*, Washington D. C., Georgetown University Press.
- SCHÉRER J. 1966: *La Dramaturgie classique en France*, Paris, Nizet.
- SCHNEUWLY B. 1987: „Quelle typologie de textes pour l'enseignement? Une typologie des typologies” in *Apprendre/enseigner à produire des textes écrits*, De Boeck, Bruxelles.
- SCHWITALLA J. 1978: „Essai pour l'analyse de l'orientation et de la classification des dialogues”, *Stratégies discursives*, Lyon, P. U. L.
- SIMON C. 1986: *Discours de Stockholm*, Paris, Minuit.
- SIMONIN-GRUMBACH J. 1975: „Pour une typologie du discours”, in Kristeva et al.: *Langue, discours, société*, Paris, Le Seuil.
- SINACEUR H. 1978: „Logique et mathématique du flou”, *Critique* nr. 372, Paris, Minuit.
- SPRENGER-CHAROLLES L.: „Le résumé de texte”, *Pratiques* nr. 26, Metz.
- SUMPF J. 1969: „Le problème des typologies”, *Langages* 13, Paris, Didier/Larousse.
- TODOROV T. 1981: *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique*, Paris, Le Seuil.
- TOMACHEVSKI B. 1965 (1925): „Thématique”, in Todorov coord.: *Théorie de la littérature*, Paris, Le Seuil.

- TOULMIN S. E. 1958: *The Uses of Argument*, Cambridge, Cambridge University Press.
- VANNIER A. 1912: *La Clarté française, l'art de composer, d'écrire et de se corriger*, Paris, Nathan (ed. a 4-a).
- VAPEREU G. 1876: *Dictionnaire universel de Littérature*, vol. I, Hachette.
- VIGNAUX G. 1988: *Le Discours acteur du monde*, Ophrys.
- VIGNER G. 1990: „Un type de texte: le dire de faire”, *Pratiques* nr. 66, Metz.
- VIOLLET-LE-DUC E. L. N. 1835: Articolul „Descriptif” în *Dictionnaire de la conversation et de la lecture*, Paris și Lausanne, Belin-Mandar și Rouiller, vol. XX.
- VIRTANEN T și WARVIK B. 1987: „Observations sur les types de textes”, 8 *Rencontre des professeurs de français de l'enseignement supérieur, Publication du Département des Langues Romanes* 6, Universitatea din Helsinki.
- VYGOTSKY L. S. 1962 (1934): *Thought and Language*, Cambridge, MIT Press.
- WEINRICH H. 1973 (1964): *Le Temps*, Paris, Le Seuil.
- WEIRLICHE E.:
 - 1975: *Typologies des Textes*, Heidelberg, Quelle und Meyer.
 - 1975b: *Text analysis and Text production*, 1. „Stories and Reports”, 2. „Impressionnistic and Technical Descriptions”, Dortmund.
- WEY F. 1845: *Remarques sur la langue française au dix-neuvième siècle, sur le style et la composition littéraire*, 2 vol., Paris, Firmin Didot.

CLUBUL DE CARTE
INSTITUTUL EUROPEAN

Stimate Cititor,

Institutul European Iași vine în sprijinul dumneavoastră ajutându-vă să economisiți timp și bani.

Titlurile dorite – unele căutate îndelung prin librării – pot fi comandate acum direct de la *Editură!*

Consultați oferta! Completați apoi talonul de comandă (carte poștală) din subsolul paginii. Nu uitați să înscrieți, cu atenție, titlul și numărul de exemplare solicitate.

Plata se va face ramburs (la primirea coletului poștal), taxele poștale fiind suportate de editură.

Și pentru că dumneavoastră apreciați cărțile noastre, meritați din plin să faceți parte din **Clubul de carte Institutul European**, beneficiind totodată de reduceri semnificative de preț.

Astfel:

- pentru 2 cărți comandate reducerea este de 10 %;
- pentru 3 cărți comandate reducerea este de 15 %;
- pentru 4 cărți comandate reducerea este de 20 %;
- pentru 5 cărți comandate reducerea este de 25 %;
- peste 10 cărți comandate reducerea devine 30 %.

Numele	CARTE	Nu timbrați
Cod numeric personal	POȘTALĂ	
Strada	Destinatar	
Bl. Sc. Et. Ap.	EDITURA	
Județ (sector) Cod	<i>Institutul European</i>	
Localitatea Tel	C.P. 161, Cod 700107, IAȘI	
Depuneți cartea poștală, completată, în cea mai apropiată cutie poștală!		

Seria: ȘTIINȚELE LIMBAJULUI (selectiv)

- *Analiza textelor de comunicare*, Dominique Maingueneau
- *Argumentarea publicitară*, Jean-Michel Adam, Marc Bonhomme
- *Discursul literar*, Dominique Maingueneau
- *Inițiere în semiotica generală*, Jean-Marie Klinkenberg
- *Inițiere în lingvistica textuală*, Doina-Paula Spiță
- *Introduction to Linguistics*, Călina Gogălniceanu
- *Limbaje și comunicare* (vol. 1, 2), autor colectiv
- *Lingvistică generală, semiotică, mentalități*, Mariana Neț
- *Lingvistică și filosofie*, Ioan Oprea
- *Manipularea cuvântului*, Philippe Breton
- *Periferia textului*, Philippe Lane
- *Pragmatica pentru discursul literar*, Dominique Maingueneau
- *Sintaxa limbii române actuale*, Rodica Nagy
- *Teoria și practica semnului*, Ioan S. Cârâc
- *Timp și limbaj. Introducere în lingvistica lui Gustave Guillaume*, Iulian Popescu
- *Textul descriptiv*, Jean-Michel Adam, André Petitjean, în colaborare cu F. Revaz
- *Textele. Tipuri și prototipuri*, Jean-Michel Adam

În curs de apariție:

Pragmatica discursului, Anne Reboul și Jacques Moeschler

TITLUL	Nr. Ex.
1.	
2.	
3.	
4.	
5.	
6.	
7.	

LIBRĂRII în care puteți găsi cărțile colecției *ACADEMICA* (selectiv)

ALBA-IULIA Librăria <i>Mircea Eliade</i>, str. Cloșca, bloc CH1 ARAD Librăria <i>Corina</i>, str. Mihai Eminescu nr. 2, tel. 0257/284749 BRAȘOV Librăria <i>George Coșbuc</i>, str. Republicii nr. 29, tel. 0268/477309 BUCUREȘTI Librăria <i>NOI</i>, Bd. N. Bălcescu, nr. 18, tel. 021/3102528 Librăria <i>Mihai Eminescu</i>, Bd. Regina Elisabeta nr. 5, tel. 021/3158761 Librăria <i>Academiei</i>, Calea Victoriei nr. 12 A, tel. 021/3138588 Librăria <i>Luceafărul</i>, Bd. Unirii nr. 10, tel. 021/3130075 CLUJ Librăria <i>Orfeu</i>, Piața Unirii nr. 10, tel. 0264/195339 CONSTANȚA Librăria <i>Sophia</i>, str. Dragoș Vodă nr. 13, tel. 0241/616365 CRAIOVA Librăria <i>Școlii</i>, str. M. Viteazu, bl. 7-14, tel. 0251/412588 DEVA Librăria <i>Prescom Divers</i>, str. Ana Ipătescu nr. 11, tel. 0254/213782 GALAȚI Librăria <i>KORES</i>, str. Nicolae Bălcescu, bl. A3, parter, tel. 0236/463116	IAȘI Librăria <i>Casa Cărții</i>, Bd. Ștefan cel Mare nr.56, tel. 0232/270610 Librăria <i>Junimea</i>, Piața Unirii nr. 4, tel. 0232/412712 Librăria <i>Cubul de sticlă</i>, Bd. Carol I nr. 3-5, tel. 0232/215683 ORADEA Librăria <i>Mihai Eminescu</i>, str. Meșteșugarilor nr. 73, tel. 0253/131924 PITEȘTI Librăria <i>Casa Cărții</i>, Bd. Republicii, bl. G1, parter, tel. 0248/214679 SATU-MARE Librăria <i>Mihai Eminescu</i>, str. Țibleșului nr. 1, tel. 0261/717503 SIBIU Librăria <i>Polsib</i>, Șos. Alba Iulia nr. 40, tel. 0269/210058 SUCEAVA Librăria <i>Casa Cărții</i>, str. N. Bălcescu nr. 8, tel. 0230/530337 TG. MUREȘ Librăria <i>Luceafărul</i>, str. Trandafirilor nr. 43, tel. 0265/250581 TIMIȘOARA Librăria <i>Mihai Eminescu</i>, str. Măceșilor nr. 1, tel. 0256/194123 Librăria <i>Esotera</i>, str. Lucian Blaga nr. 10, tel. 0256/431340
---	---

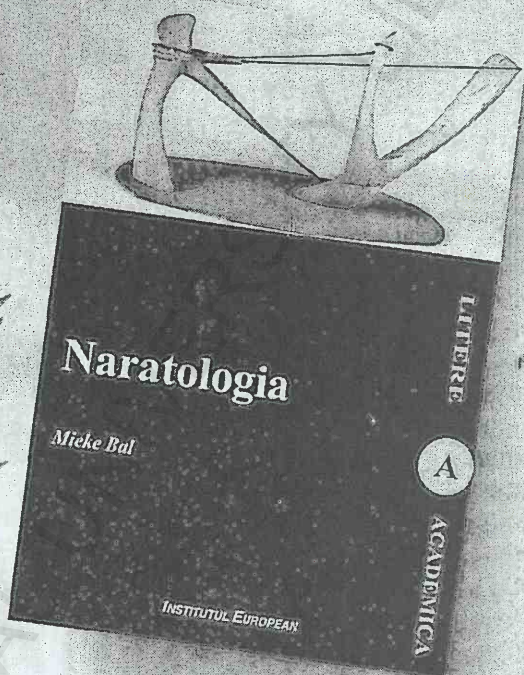
Librării ON-LINE

www.euroinst.ro
www.anticariatonline.ro
www.librariaeminescu.ro
www.cartedesucces.ro



INSTITUTUL EUROPEAN

Cartea profesoarei Mieke Bal este primul tratat de naratologie tradus în limba română, un demers nu numai binevenit, ci chiar salutar. Pentru că, deși accentul în critica literară s-a deplasat în ultimele două decenii mai degrabă în domeniul studiilor culturale, ceea ce propune autoarea este un cadru conceptual descriptiv care permite înțelegerea, analizarea și evaluarea narațiunilor, dar care poate da și o perspectivă asupra obiectului analizat ca obiect cultural.



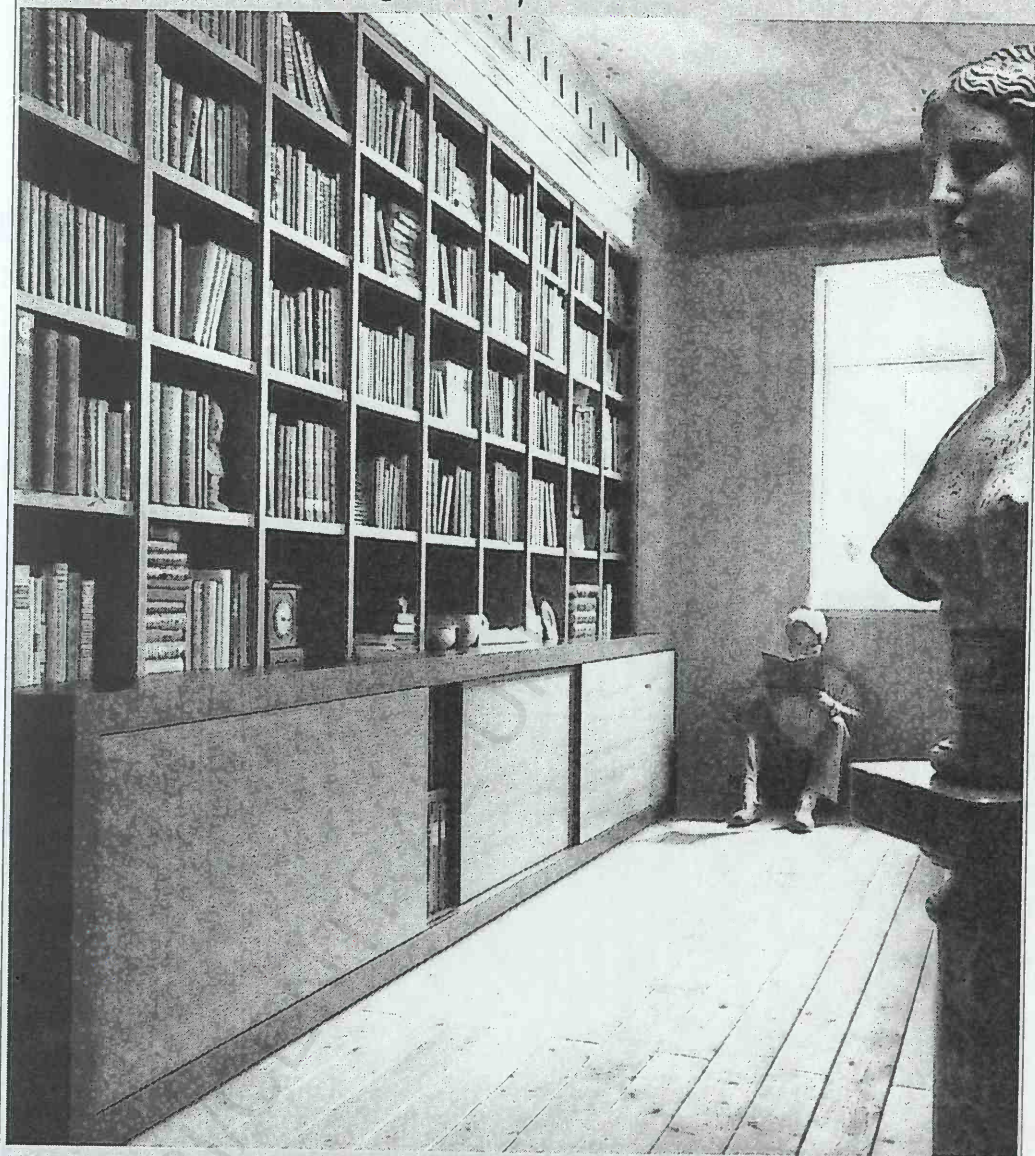
NARATOLOGIA

Mieke Bal



Strada Lascăr Catargi nr 43 * Cod 700107 * CP 161, OP 1 * Iași * România * Tel. 40.0232.233800; 40.0332.418780 * Fax 40.0232.230197
email: euroedit@hotmail.com, editura_te@yahoo.com * www.euroinst.ro

Constelatia valorii



**INSTITUTUL
EUROPEAN**

www.euroinst.ro

Carte de succes

Librărie on-line

www.cartedesucces.ro



INSTITUTUL EUROPEAN • Iași, str. Lascăr Catargiu nr. 43
cod 700107 • O.P. 1 C.P. 161 • Tel. Difuzare: 0788.319462
tel./fax: 0232/230197 • euroedit@hotmail.com
<http://www.euroinst.ro>

B.C.U. „M. EMINESCU” IAȘI

Textele sunt structuri de o diversitate și complexitate atât de ridicată, încât stabilirea unei tipologii devine aproape imposibilă, chiar și în cazul folosirii lor ca suport pedagogic. Autorul ne convinge însă în acest volum de posibilitatea reperării unor segmente de întindere redusă, pe care le numește secvențe, și pe care încearcă să le clasifice prin scheme de regrupare semantică, în cinci prototipuri secvențiale: narativ, descriptiv, argumentativ, explicativ și dialogal. Schemele de analiză reușesc astfel să descopere efecte de lectură, cititorul pătrunzând și recunoscând câmpul de lectură în care se află. Cartea se adresează în primul rând specialiștilor și studenților din domeniul lingvisticii și analizei textuale, oferind un bun suport de lucru prin inserarea exemplelor și analizelor punctuale, ca și prin exercițiile propuse, însoțite de variante de răspuns.

DIN SUMAR:

- *Cadrul teoretic al unei tipologii secvențiale*
- *Prototipul secvenței narative*
- *Prototipul secvenței descriptive*
- *Prototipul secvenței argumentative*
- *Prototipul secvenței explicative*
- *Prototipul secvenței dialogale*
- *Un exemplu de eterogenitate reglată: monologul narativ în teatrul clasic*

